المركز القومى للت

المشروع القومى للترجمة

التصوير الحديث فى مصر

حتى عام 1961

تأليف إيميه آزار



الطبعة الثانية

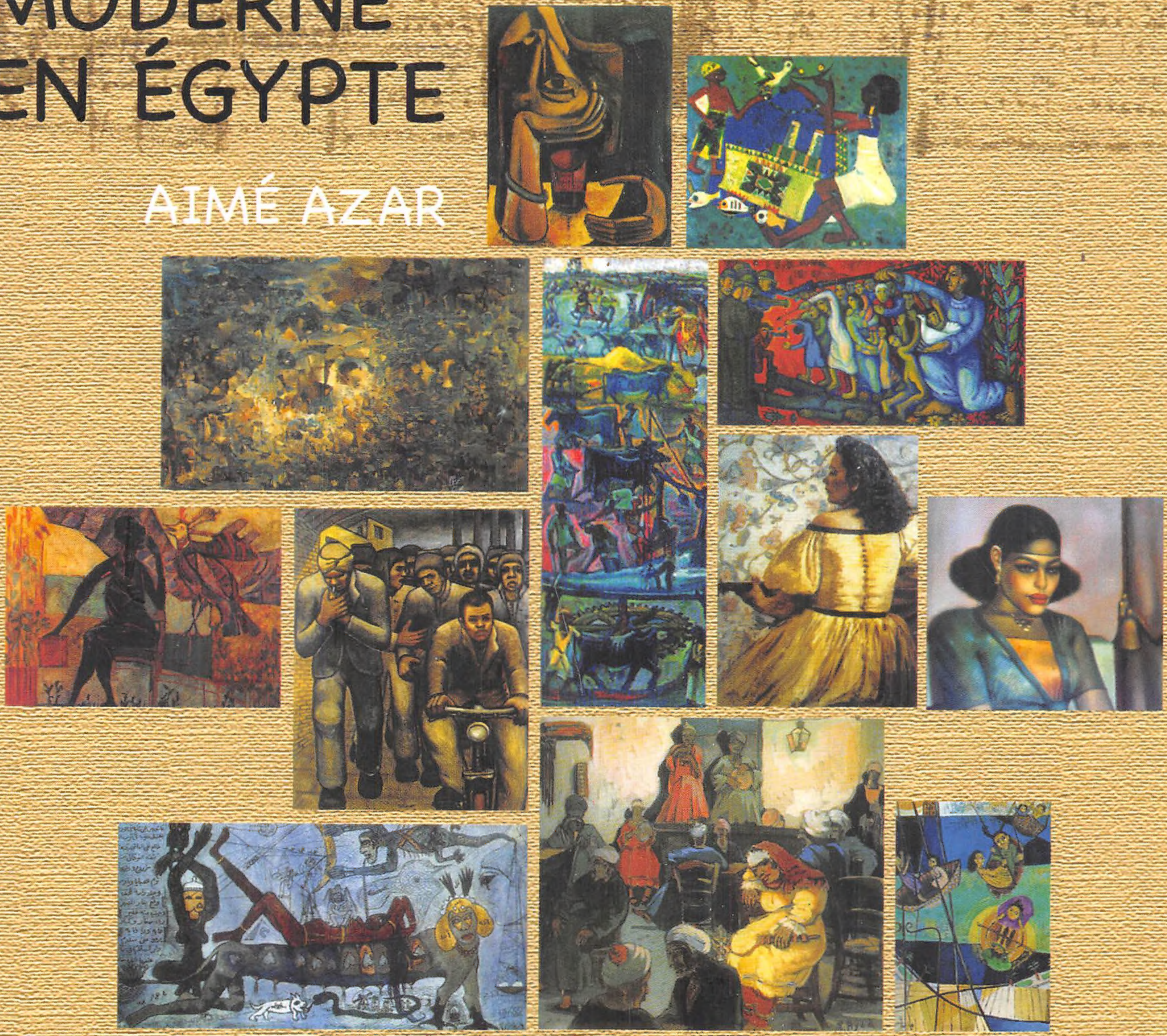
2/1000

ترجمة إدوار الخرّاط
نعيم عطية

مراجعة إدوار الخرّاط

LA PEINTURE MODERNE EN ÉGYPTE

AIMÉ AZAR





إنه كتاب زاخر بالمعلومات الدقيقة والتحليل الذكى للحركة التشكيلية فى التصوير الحديث فى مصر، لا يقتصر على دقة المعلومات فحسب، بل يتجاوزها إلى التحليل الحصيف للوحة، والعلاقة بين الحركة التشكيلية والأبعاد الاجتماعية، فضلاً عن الأبعاد الروحية للفنان.

لوحة الغلاف: عبد الهادى الجزار

التصوير الحديث فى مصر

المركز القومى للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد: ١٠٠٠ / ٢
- التصوير الحديث فى مصر
- إيميه آزار
- سيريل بو
- نعيم عطية
- إدوار الخرّاط
- الطبعة الثانية ٢٠٠٩

هذه ترجمة كتاب:

LA PENTURE MODERNE

EN

EGYPTE

DE: AIME AZAR

PREFACE DE CYRIL DES BAUX

صدرت الطبعة الفرنسية عن:

LES EDITIONS NOUVELLES

LE CAIRE, 1961

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 - 2735426 Fax: 27354554

إيميه آزار

التصوير الحديث فى مصر

تقديم

سيريل بو

ترجمة

نعيم عطية إدوار الخرّاط

مراجعة

إدوار الخرّاط

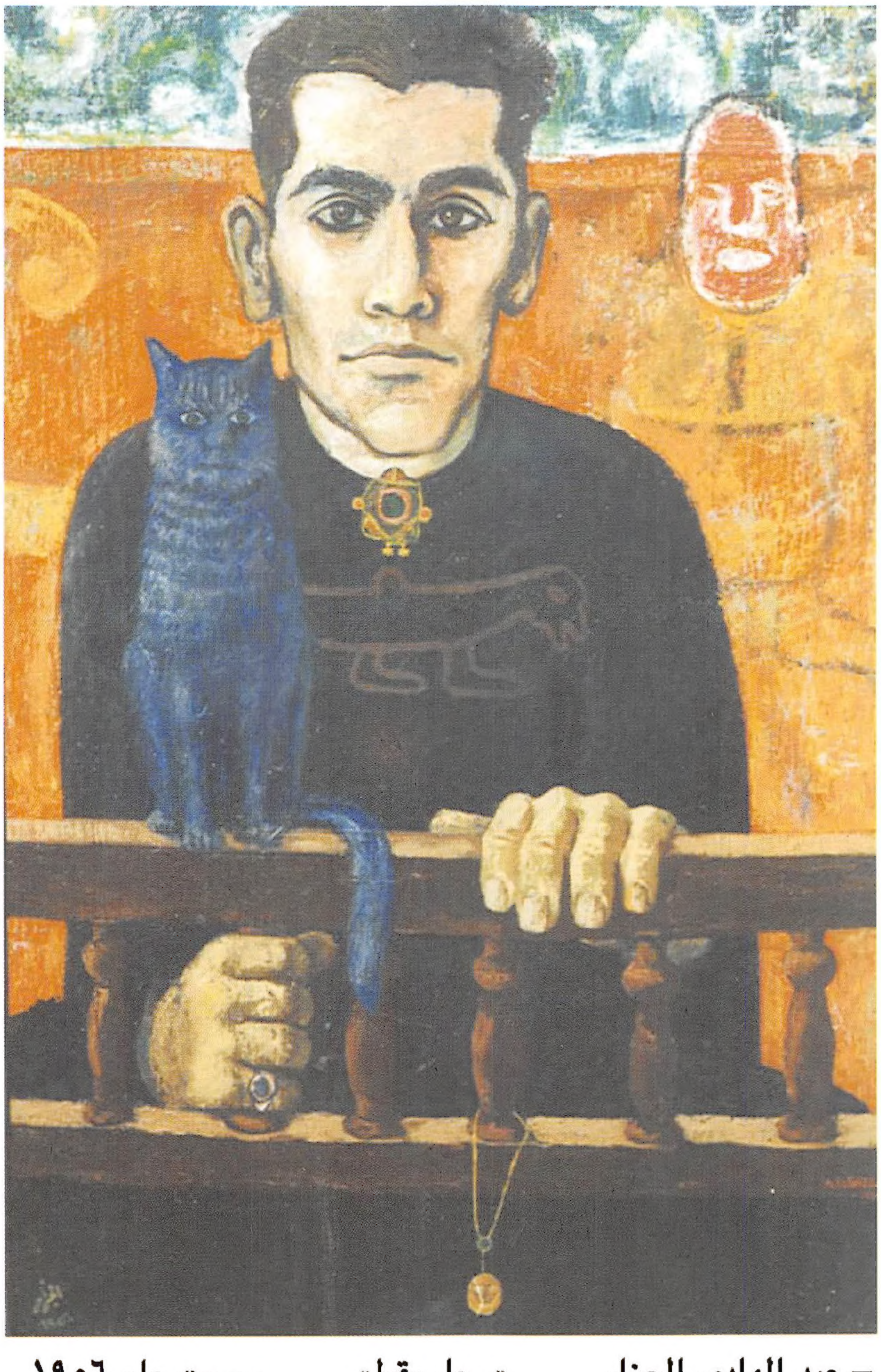
٢٠٠٩

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

إيميه آزار
التصوير الحديث فى مصر/ تأليف: إيميه آزار، تقديم: سيريل بو، ترجمة: نعيم عطية وإدوار الخراط، مراجعة: إدوار الخراط.
ط٢ – القاهرة، المركز القومى للترجمة، ٢٠٠٩.
٣٩٣ ص، ٣٠سم
١- التصوير
أ- بو، سيريل (مقدم)
ب- عطية، نعيم (مترجم)
ج- الخراط، إدوار (مترجم مشارك ومراجع)
د- العنوان ٧٧٠

رقم الإيداع: ٢٠٠٩/٩٥٤٠
الترقيم الدولى: 7 - 200 - 479 - 977 - 975
طبع بمطابع كلرز برس

تصميم الغـــــلاف: ناجـى شاكـــــر **الإخراج الفنى والتنفيذى:** حســن كامـــــل
تصوير لوحات الكتاب: صبحى الشارونى **الإشراف اللغـــــوى:** حسام عبد العزيز



– عبد الهادى الجزار «رجل وقط» رسمت عام ١٩٥٦
بورتريه للناقد «إيميه آذار» بألوان زيتية على خشب أبلكاش

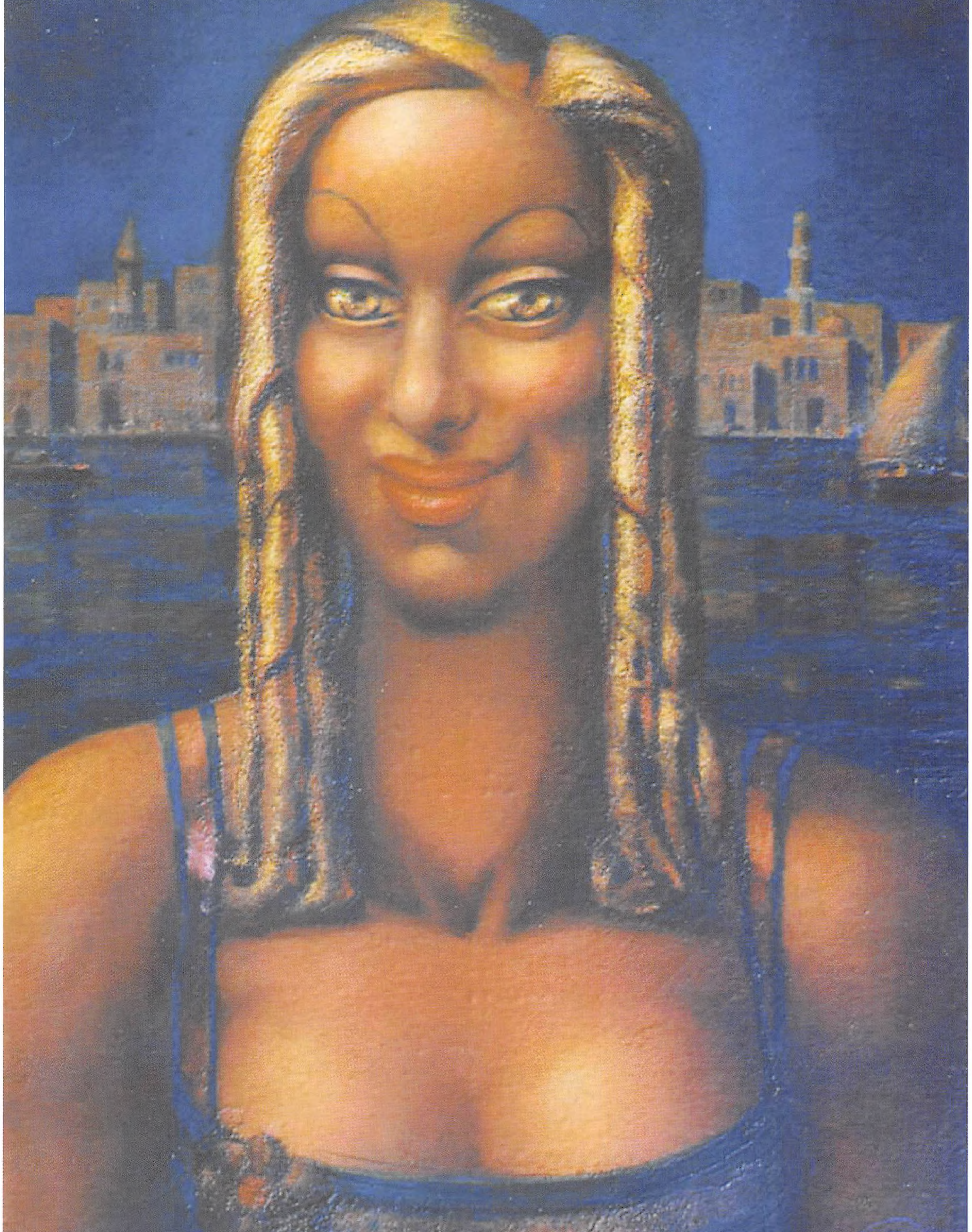
على سبيل التقديم

كتاب غير مسبوق فى اللغة العربية، يرصد ويؤرخ حركة التصوير المصرى الحديث منذ بواكيرها. لا يقتصر على الرصد والتأريخ، بل يذهب إلى التحليل المتبصر الدقيق لمعالم وأعلام هذه الحركة الثرية بريادتها وإنجازاتها ومغامراتها، إلى جانب المعلومات التى لا غنى عنها للباحث وللمُحبِّ على السواء.

رؤية مبنية على البحث المتأنى، والاستقصاء الدقيق والتوثيق المحكم، تجمع إلى وجهة النظر الشخصية التى لا غنى عنها فى النظر إلى الفن وفى تحليله، نظرة موضوعية بقدر ما يمكن أن يكون فى هذا النوع من الكتابة من موضوعية. ليست حيادية بل نابعة عن "المحبة الجادة" الأمينة على موضوعها.

هى كذلك رؤية تنأى عن البهرجة اللفظية التى لا غناء فيها، وتستند إلى لغة الفن التشكيلى الخالصة.

إدوار الخرَّاط



١- محمود سعيد ذات الجدائل الذهبية - ١٩٣٣

تقــديم

«التصوير الحديث فى مصر» بقلم إيميه آزار كتاب على غاية من الأهمية، أبان فيه المؤلف عن جدارات كثيرة، مُكرِّسًا فى الواقع ما يربو على عشر سنوات من حياته لموضوع التصوير الحديث هذا، الذى خرج إلى الوجود حديثًا.

لقد اقتضى هذا المشروع، والحق يُقال، من السيد إيميه آزار مثابرة وتفانيًا وعزيمة صادقة، وكثيرًا من التحمس والصبر من أجل الدفع به قُدُمًا، ليس فقط لأن أعمال المصورين المصريين كان متعذرًا الحصول عليها أو كانت مشتتة الشمل، بل أيضًا، وعلى الأخص، اقتضى الأمر عدم الالتفات إلى الاستقرار المسبق عنها، وتجاوز سطحية الآراء المجمع عليها، ثم التصدى، بالإضافة إلى ذلك، لرأى عام يستند إلى أكاديمية تسلطية. هذا فضلاً عن أنه ما كان ينبغى الخوف من خلق أعداء، ولا من التعبير عن رأى على غاية من الجسارة ، على أنه ربما كان ما يستحق عنه إيميه آزار التقدير يرجع إلى واقعة أنه جرؤ على استشفاف حركة، وتكوين نظرة شاملة؛ حيث إن ما كان الأكثر استنارة من الجمهور، والأكثر كفاءة من النقاد، لا يرون، أو على أحسن الأحوال، لا يتبينون إلا حالات منعزلة. ونحن، وإن كنا نكتب من قبل، عن التصوير المعاصر فى مصر، إلا أنه يجب الاعتراف بأن إيميه آزار قد سبقنا وتفوق علينا.

ولعلى أضيف أن هذا الكتاب يرضى فىَّ – قبل كل شىء – إحساسًا بالجدية.

إن السيد إيميه آزار يتحدث عن التصوير بلغة التصوير، دون أى إغراق للقارئ مع ذلك بالضياع، وأعرف أن هذه الخصيصة قادرة على أن تنفر القارئ الكسول الذى يفضل تعريجات زخرفية على الروح النقدية، أو القارئ الدَّعى الذى يقيس متعته بالكلمات الطنانة التى هى أكبر منه، ولكن لما كان القارئ الكسول والدَّعى عرضة لأن يكون فى الوقت ذاته هو الهاوى الذى لا يحب سوى التصوير السهل أو الذى لا يفهمه، فإننى لا أعتقد أن فقدان هاتين الطائفتين من القراء أمر ذو بالٍ كبير، بل على العكس يبدو أنه هكذا، ومنذ

البداية، يحذف – لحسن الحظ – بعض القراء والمصورين من الحسبان؛ بحيث إننا منذ اللحظة الأولى، وبلا لف أو دوران، نجدنا أمام نقاء التقنية النقدية ولزوميات التصوير ذاته، وأريد أن أقول بذلك إن خصيصة الكتاب تتمثل فى تطلبه من الفنان وجمهوره قدراً من الإصرار على الشرف والأمانة، تطلبه، فناناً وجمهوراً، فى مستوى الإصرار على هذا الشرف والأمانة.

وهكذا، نرى أنه لا تتحقق الثقة فى قراءة إيميه آزار فحسب ، فضلاً عن ذلك، من ناحية موقفه، ومن ناحية أخرى نظرته الشاملة إلى التصوير فى مصر قد أتاح، فعلاً وبحق، مولد شيءٍ لم يكن له وجود فى مصر من قبل، ألا وهو وسط يتلاقى فيه الفنان والناقد والجمهور على قدم المساواة لتلبية الحاجة التبادلية الملحة.

وعند تصفح هذا الكتاب، يمكن للنظرة الأولى استخلاص انطباعٍ منافٍ للحقيقة بعض الشيء؛ فمن الممكن أن يُحَدِّث القارئ نفسه بأن مصورى مصر من الأرمن، الذين حددهم إيميه آزار بفطنةٍ الرباط الرهيف من التوق والحنين الذى يربط بينهم، ويميزهم عن المصورين المصريين – هؤلاء المصورون الأرمن لا يمثلون فناً مصرىَّ الهوية. كما أن الانطباع ذاته قد يستخلص من الصفحات التى تتناول مصوِّرى الإسكندرية؛ فهى تتحدث عن عديد من المصورين الأجانب، الذين لا ينتمون إلى مصر، لا بحسب الجنس أو اللغة أو التكوين، وربما ليس أيضاً بحسب طموحاتهم، ولكن سرعان ما نتبيَّن أن انطباع النظرة الأولى كان انطباعاً خاطئاً؛ إذ إن تعايش الأقليات الأجنبية جنباً إلى جنب، ومجاورة الفن المصرى لهذا التنوع فى الأجناس، والأصول، والتكوين، والغايات، والتقاليد. وبعبارة موجزة، فإن كل هذا المزيج فى الوسط الفنى، والتباين فى العطاء، قد صار هو خصيصة الوضع الفنى فى مصر، ذلك الوضع الذى أحسن تأمله وعرضه إيميه آزار بالكفاءة التى تفرَّد بها، كما لم تُنقص خصيصة هذا الوضع عن التأثير فى تطور الفن المصرى وطبيعته، ومن ثم كان جديراً بالاعتبار رؤية ذلك، واستنباط النتائج المترتبة على ذلك، توصلاً إلى تأليف كتابٍ عن الفن المعاصر فى مصر، يعرضه على ما هو عليه، وبالإمكان أن يوصلنا ذلك إلى مرامٍ بعيدة. وندرك عند قراءة هذا الكتاب بعناية أن الفنانين الذين هم مصريون أساساً لا يرون فى بلادهم موروثات أكزوتيكية (غرائبية) من تلك التى كان

يبحث عنها نفر من المصورين الغربيين. ولهذا فإن هؤلاء المصورين المصريين إنما يُصدرون عن فن شعبى لم يتسنَّ للغربيين فهمه حق الفهم، بل إنه، فضلاً عن ذلك، صار الفن الغربى هو الذى يبدو بالنسبة للمصورين المصريين أكزوتيكيا، ويغريهم بما فى الرحلات من سحر. وهو ما يقتضى من ناقد التصوير المصرى أن يهبَّ فى وجه المصور المصرى الذى يريد أن يمارس الأكزوتيكية فى مصر، محذراً إياه بأنه إذا فعل ذلك فسوف يكون كمن يرى بعين غيره. وهناك مثل تاريخى يساعد على فهم هذا الموقف؛ ففى القرن الثامن عشر، كان ذوق العصر لدى أوساط البلاط الأوروبية متجهًا نحو الطرز الصينية. بينما عمد الجيزويت الذين يعيشون فى بلاط بكين، من أجل الترفيه عن إمبراطور الصين وندمائه إلى إعداد صالونات مثل قصر فيرساى؛ حيث كان أبناء الإمبراطورية الوسطى يقيمون الحفلات مرتدين ملابس لويس الخامس عشر.

وهكذا، فإن كتاب إيميه آزار قد أزاح لنا الستار عن التصوير المصرى الحديث، بكل ما أحاط به، وأضفى عليه طابعه الخاص، وتفرَّد به من متطلبات ومطالب، وتعرض له من طوارئ، فضلاً عن جوانب الغرابة والجدَّة والمفاجأة. وقد أدلى المؤلِّف بكل ذلك من خلال إيراد بالجزئية الدالة، التى أحسن اختيارها بوعيٍ وتركيزٍ على ما يتضمنه هذا الفن غير متوقَّع من الغرب.

ولا يعنى كثيراً أن يكون محمود سعيد معروفًا من قبل، وأن تكون مارجريت نخلة مقيمة بباريس، وأن تكون أعمال بعض الشبان من المصورين المصريين قد عرضت فى فينيسيا وباريس، وأن يكون قد كتب صحفيون وأساتذة أدبٍ كتالوجات لمعارض - لا يعنى ذلك كثيراً؛ حيث إن المؤلَّف الحالى لإيميه آزار، بما يعكسه من أوجه العطاء المختلفة فى مصر، ويضفيه من رؤيةٍ جامعة بالغة الكمال على هذا العطاء، ويرصده من برامج القيم المقارنة للمادة التشكيلية فى مصر - هو الذى يجلب إلينا الرؤية النهائية الحاسمة.

سيريل دى بو

باريس ٧-١٠-١٩٦١



٢- حسين يوسف أمين   مستحمات وخيول حول القوقعة ١٩٥٣



٣- راغب عياد   بائعات البرتقال والإبل بالسوق ١٩٥٣

مقدمة

من الصعب أن نتخيل من خلال مُلْحةٍ - إلى حد كبير - فنًا نجهله.

من يتكلم عن تصوير مصرى حديث يتخيل، على الرغم من وجود هذا الفن، أنه نمط فنى منمق حسب أكثر التقاليد الفرعونية رسمية ورسوخًا، كما يتخيل ما كان عليه الفن القبطى من بدائية وصفاء قلب، وخيالات زواق فارسية. وما دام الأمر يتعلق بمصر، فسوف يقولون: وهذا التصوير المصرى الحديث سوف يضحى أفعوانًا خياليًا ذا تسعة رءوس، خطرًا متجددًا، مسخًا شاذّ الخلقة.

ومتى كان ذلك، فإن التصوير المصرى الحديث ليس بأقل غرابة، و مهما تكن غرابته، فإنه مثل كل واقع هو أساسًا قابل للاستمرار، وإذا كان مقيدًا فى تقاليده، فإنه ليس مجرد نتاج ألعوبة من ألاعيب الفكر، وإنما هو ضرورة عضوية، على نحو أنه ليس بالإمكان أن ينتقص إلى مجرد مزيج خيالى. ودون اعتداد بتشابكه تحت تأثير العديد من المدارس الغربية تشابكًا ما كان للخيال أن يتكهن به.

على أن التصوير الحديث، وما كان بإمكانه أن يكون عليه هو الاستشراقية أو الأكزوتيكية، وذلك للسبب ذاته الذى لأجله لا يمكن لمصور فرنسى أن يحاول أمام حامل لوحته أن يقول لنفسه: «آه، اليوم فلنصوِّر بأسلوب فرنسى»

وعلى ذلك، فإن هذه العبارة التى أكتبها من باب الدعابة يمكن حقًا أن تخدم تحديد ما هو عليه التصوير الحديث من طموح وتردد.

فى البداية، لم يكن هذا التصوير يرى أن بإمكانه أن يجد منبعًا لإلهاماته فى تقاليده، وبسبب الخطر التقليدى الذى ينهى عن التصوير التشخيصى، أعتقد أنه منبتّ الصلة بتقاليده هذه، جاعلاً من نفسه تارةً إيطاليًا، أو مستشرقًا، أو أكزوتيكيًا. وكان التصوير المصرى يقول لنفسه: «لنكن انطباعيين على الطريقة الإيطالية» أو «الأكاديمية». وكان يفكر أن يصبح أصيلاً من خلال محاولة النظر بعين أفضل من الغربيين إلى استشرافية بلده

عاكفًا من ثم على "مشاهد من السوق" و"سكن الحريم" و"غروب الشمس عند الأهرامات" فضلاً عن "عوده المحمل".

ثم بعد ذلك طلب أن يكون فى طليعة مدارس الطليعة، وراح ينتج بروح سريالية، وتكعيبية، ووحشية، و لم يكن لديه ما يقوله غير ذلك. لم يكن لديه غير الرغبة والإرادة فى أن يكون معدوداً ضمن الفنانين الغربيين المقدامين، أما من كان منهم أكثر ذكاءً فقد جعل من نفسه انتقائيًا، ولم يكن هذا خطأهم؛ فقد كان أساتذتهم فنانين أجانب مختلفى المنبت والتكوين. وقد كان المنطق الذى يستند إليه العقل الباطن لهؤلاء الانتقائيين منطقًا على غاية من التبسيط. الكواتروشينتو، المدرسة الفلامندية، رائعة براك التكعيبى، دالى السريالى، استشرافية دى لاكروا، قيمة مؤكدة، فإذا جمعت بين كل هذا، فإننى سوف أبلغ ذروة التصوير.

اليوم، يمكن أن يُقال عن المصور المصرى الشاب إنه أكثر فنانى العالم وعيًا بما يفعل. "فلنصور كمصريين" على أنه هنا يكمن الخطر بالنسبة إليه، ولكن هنا أيضًا تتبدى شجاعته؛ ذلك أنه إذ يقول ذلك، فقد أتى شيئًا هو فى النهاية على شاكلته. وهذا الشبه ممتزج ومنغمس فى العصبية الشعبية، منتزع من التقاليد ومرتبط بها، إنه على أية حال هناك ويتأكد من ذلك.

وإذا كانت هذه هى الحال، فإنه لما يدهش أن التقاليد الفرعونية ماثلة، ولكنها ليست بفنها الحميمى ولا بشكلية فنها المقدس، وإنما هى ماثلة فحسب بوزنها وسكونيتها، ومركز ثقلها المعمارى الذى يُضفى على التصوير المصرى الحديث كلاسيكية قادرة على احتواء ومعادلة كل اندفاعاته الرومانتيكية. أما التقاليد القبطية فقد أسهمت على الأخص فيما لم يكن متوقعًا، وهو إقامة جسر سمح للتعبيرية المتبناة من التصوير المصرى حديث العهد أن تلحق بالواقعية وتلتقى بها. وللرمزية الجامحة، وخشونة مسلمات الفن السورى والتصاوير الحائطية للأديرة البيزنطية الأكثر بدائية وانعزالاً عن ترفيات العاصمة المفرطة، وهو ما يعتبر أساسًا لا منازع فيه لكل فن شرقى، أن تعود مصر اليوم بذلك إلى استرجاعه، والتقاليد الزخرفية للفن المملوكى ماثلة بدورها، ولكنها محولة تبعًا للفن الشعبى المصرى؛ بحيث يجد فيها الفن المصرى الحديث وسيلة تعبير مدهشة لمواد واردة

إليه من خرافات سحيقة، وموسيقات مقامية، وأغانٍ مزوقة بزخارف عربية وحليات منغمة هندسية، وعلى غاية من الغرابة، تكاثر زخرفى يعقلن نمطاً فطرياً من الوجود، أما عن الترسيم الفارسى فلابد من بعضٍ من رهافة الذهن للتعرف عليها فى خضم فظاظة الأشكال الشعبية وتحت وطأة الكتل التى أعزوها إلى التقاليد الفرعونية، ولكن تلك الفارسيات هناك غالبًا ما تبسط سلطانها على التكوين والمواقف، وتحدد الإحساس بالفراغ، وتسطيح الشخوص.

ويمكننى أن أقول إن ما يضفى على مثل هذا التنوع فى الاستيحاءات وحدةً فى الحركة، هو روح الالتزام لدى المصور المصرى؛ لأن ذلك يفسح بحق المقام لوعيه. ويبقى على الفنان المصرى أن يطبع تقنياته بشكل أكثر فعالية، وتطويعها لأجل التعبير عن لغة أبناء البلد التشكيلية، ومن ثم يبقى عليه السيطرة على تقنياته. وبغير ذلك، فإن استجاباته سوف تكون على قدر من الغرابة فى تعامله مع هذه التقنيات، أو كما قلت، غائصًا فى المصادر الشعبية لإلهاماته؛ فيتبين فى هذه الأساليب أو التقنيات الغربية خصيصة أكزوتيكية (غرائبية) معارضة لتقاليد بلاده بحيث يسعى إلى تقديم أعماله من خلال ما هو قابل للتقليد والنقل من قائمة الأعمال الكبيرة فيما تتضمنه بينًا وملفتًا للأنظار إليها فحسب، ومعروف فى إطار صيغة من الصيغ النموذجية على نحو أن هذا العمل يسمح للمصور الذى يريد أن يكون مصريًا صميمًا فى قمة مصريته، أن يعتقد أنه إطار الحركة الأكثر عمومية للتصوير المعاصر فى الغرب، دون إعطائه مع ذلك وسائل تقنية للتعبير كافية، أو أن يكون أيضًا قد اتخذ قراره أن يعبر عن نفسه كلية من خلال لغة التشكيل فى الغرب دون التحول عن محليته المصرية، ويكون فضلاً عن ذلك قد أعرض عن الإسهامات الشعبية وأغرم فى الفن بامتيازه، يكف المصور المصرى عن رؤية غرائبية فى فن الغرب، ويفكر فى إمكان تطبيق التقنية كما هى فى التعبير عن رسالته.

إن "مدرسة القاهرة" سوف تبلغ نضجها يوم أن يعرف المصورون المصريون جميعًا، مهما تكن الإستطيقية (الجمالية) التى ينتمون إليها، أن كل فن بعينه يعيد اكتشاف تقنيته من أجل استخدام لا مثيل له. على أن التصوير المصرى الحديث قد أصبح اليوم أمرًا واقعًا، وسوف يكون موجوداً من الآن فصاعداً.



٤- محمود سعيد الدعوة إلى السفر - ١٩٣٢

الفصل الأول
الكبار

قبيل الحملة الفرنسية على مصر، أفضى تخاذل السلطة العثمانية وفوضى نظام المماليك إلى اضطرابات غير منطقية أفضت إلى أن يفقد البلاط وقت الفراغ الذى كان، فيما مضى، يزين فيه الجامع الأخضر بقطع الخزف الرائع، والقاهرة بطاسات الخشب المشغولة والخط العربى الجميل فى قصائد وأبيات الشعر المكتوبة بخط النسخ العربى الجميل والزخارف البديعة؛ ذلك أن الأمر كان يحتاج إلى فُسحة من الوقت لجمع الفنانين الأجانب، القادمين من بلاد الفرس، ودمشق، وبروسية، من أجل إبداع فن باروكى شرقى وزخرفى على هوى الحاكمين، و من ثم كان استيراد الفن راجعًا إلى خلفاء مصر. وهكذا فإن محمد علىّ باستدعائه معماريين وفنانين أتراكًا لتشييد جامع القلعة، ومزخرفين إيطاليين لبناء وتزيين قصوره العديدة، لم يدخل بذلك فى حسبانه إقصاء الفنانين المصريين، وذلك بكل بساطة لأنهم لم يكونوا موجودين، وتواتر محمد على علىّ تقليد التجديد باستدعاء فنانين إيطاليين، والاستمرار فى امتداح أسلوب زخرفة مثقلة (روكوكو) مثيرة للدهشة، سبق لهؤلاء الإيطاليين أنفسهم أن طوعوها للذوق الشرقى وجلبوها إلى إستانبول، بحرية أقل والحق يقال بحيث إنه لم يكن بإمكان الخديوى إسماعيل وهو يرعى عديداً من الفنانين الأجانب يفكر فى أنه بذلك يضر بلده ، وبهذه الروح ذاتها منح الخديوى عباس حلمى رعايته لصالون ١٨٩٢ للتصوير(١) الذى أقيم فى المسرح الخديوى، كما نعرف أيضًا أن «المنتدى الفنى» أسس فى العام ذاته مجلة "الفن". ومنذ ذلك الحين فإن هذا "المنتدى الفنى" الذى كان آيات باشا ابنه أبرز شخصياته هو الذى نظم فى الأعوام ١٨٩٤ و٩٥ و٩٦ و٩٧ الصالونات السنوية، وقد كانت هذه هى الأحداث الفنية الوحيدة المعروفة فى تلك الحقبة. ولا نتبين بين المشاركين فيها أى اسم مصرى (٢)، وكان الأمر بحاجة إلى أن يحصل مصور تركى على الميدالية الذهبية لمعرض فى باريس، وأن يشترى متحف لوكسمبورج لوحةً له، فى أوائل القرن العشرين(٣) كى يفكر الأمير السابق يوسف كمال فى

---

(١) يرجع صالون القاهرة الأول إلى ١٨٩١، وندين بالفضل إلى م. راللى فى المبادرة إلى هذا الحدث.
(٢) ندين بهذه المعلومات إلى فنان الحفر جوزيف بونيللو الذى شارك فى أنشطة «المنتدى الفنى».
(٣) ونعنى به خليل سليم. وندين بهذه المعلومة إلى الليدى صديق باشا.

أن يؤسس بالقاهرة مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨(٤) ، وفى أن ينشئ فؤاد الأول بمدرسة الفنون والصنائع قسمًا مستقلا للفنون الزخرفية. واحسرتاه! لم يكن لا اختيار عارضى الصالون موفقًا، اختيار أساتذة مدرسة الفنون الجميلة. ويمكننا أن نشير من ضمن العارضين إلى بوجدانوف، وموسكيليس، ورالى، وفنانين باريسيين مثل ماشار، وشارتران وجولين، ودوبرى، وأوبليه، ولانجيه ، وبريدجان ، ومن ضمن أساتذة مدرسة الفنون الجميلة يمكننا أن نشير إلى ببسِّى، وبيرون، وفورتسيللا، الذين كانوا أكاديميين، ولئن كان هؤلاء الأخيرون قد سعوا إلى الإخلاص فى أداء مهمتهم فإنه لا يبدو أن تعليمهم كان بالإمكان أن يكون ذا نفع فى مساعدة ما - أيًا كانت - لموهبة تبحث عن هويتها الخاصة وبخلاف هؤلاء سيكون جيوم لابلان -مثل ببيى مارتن (٥) فيما بعد- عارفًا كيف يمنح تلامذته الإحساس بالانتماء روحيًا على الأقل لتقاليد وفلسفة وسطهم الاجتماعى، ولهذا فإن الدهشة لا تنتابنا كثيرًا حينما نفكر فى مختار تلميذ لابلان. ولقد كانت لدى مختار فى الواقع القدرة على فهم الحاجة إلى فن مصرى ، والالتجاء من أجل ذلك إلى تعاليم مصر القديمة.

فى حين أن معاصريه: يوسف كامل ، وأحمد صبرى و محمد حسن وآخرين سرعان ما وقعوا تحت سطوة الأكاديمية أو تحت انطباعية إيطالية ذات أرومة سيئة أيضًا: أما راغب عياد فقد بقى استثناء مما تقدم.

وباختصار، فإن المصورين الأجانب الذين كانوا يعرضون فى الصالونات السنوية، وأولئك الذين كانوا يدرسون فى مدرسة الفنون الجميلة الاستشراقية الأكاديمية استقوا من تعاليم هاتين المدرستين -البالية بما فيه الكفاية - أسلوبهم التقليدى. بينما حصر أكثرهم جرأة أنفسهم فى إطار الانطباعية الإيطالية بشكلانيتها المخيبة للآمال. وعلى أية حال يبدو، بصفة عامة، أن الاستشراقية هى التى أملت على كل هؤلاء المصورين الجماليات الفقيرة التى استخدموها بأن صوروا مناظر طبيعية أو مشاهد غرائبية. ومن ناحيتها، كانت مدرسة الفنون الجميلة تدرس واقعية مزيفة تدفع الذوق إلى الانحصار فى كلاشيهات مجهزة سلفًا ، وصياغة حدود لفنٍ بغير أصل. وفى النهاية ارتضاء المعيار من أجل غاية فى ذاتها. وهكذا وعلى مدار جيلين ، لم يكن التصوير المصرى سوى مثال مؤسف على إنتاج ثانوى القيمة. وفى الواقع أن يوسف كامل وأحمد صبرى وكذلك محمد حسن ومن على شاكلتهم لم يقدموا أى دليلٍ كافٍ على توافر

---

(٤) تم الافتتاح فى ١٣ مايو ١٩٠٨، وقد اتخذت هذه المدرسة موقعها الأول على مقربة من درب الجماميز. وكانت فى أول عهدها ممولة تمويلاً كاملاً من الأمير يوسف كمال. وفى عام ١٩٢٦ نقلت مدرسة الفنون الجميلة إلى شبرا (شارع خلاط) وبعد بضع سنوات إلى الزمالك.

(٥) انظر الفصل السابع.

شخصية مصور أصيل. أما كل من سعيد وناجى فقد كان ذا إطلالة على الاتجاهات الأكاديمية ولا يدين بشيء للتيارات الرسمية مادام أنه كان يعيش خارج القاهرة، وعرف بنشأته العصامية أن يكسر القيود الأولى التى بدا فيها التصوير المصرى وكأنه سجين إلى الأبد.

على أنه، سوف يكون مدعاة للعجب أن نبحث عن إلقاء الضوء على أسباب إخفاق جيلى المصورين فى مصر، كنتيجة غير سارة لاستجلاب الانطباعية الإيطالية، أو أيضًا التدريس غير المجدى بمدرسة الفنون الجميلة.

ولنسلِّم، بادئ ذى بدءٍ، أنه ما من مدرسة للفنون الجميلة فى أيامنا ، تشكل فنانين ، ومن النادر أن نجد - إذا أردنا ألا نتكلم إلا عن باريس - معاصراً حاصلاً على جائزة روما، صار بذلك فنانًا كبيراً. وفيما مضى كان تعلُّم التصوير يتم فى مرسم واحد من الفنانين المشهورين، وكان التلميذ يختار أستاذه لسمعته وشهرته بلا شك، ولكن أيضًا لسبب جاذبية خاصة تمارس نفوذها عليه، راجعة إلى موهبة الأستاذ، وشخصيته، وعطائه. وكان أسلوب التعليم هذا يضع الفنانين الشبان على اتصال بفنانٍ من اختيارهم، وأفضى إلى النتائج الباهرة التى نعرفها، سواءً فى زمن النهضة بإيطاليا، أو فى القرن السابع عشر بهولندا على سبيل المثال، إلا أن الظروف المعيشية لهؤلاء المتدربين كانت صعبة؛ فهذه المراسم كانت فى أغلب الأحيان تخضع لنزوات الأستاذ، وفى بعض الأحيان كانت ترزح تحت أسوأ حالات الفقر. إن الملك بإنشائه أكاديمية الفنون الجميلة فى باريس إنما كان يفكر فى التقليل من هذين الضررين، وبكفالته مستقبلاً لأولئك المقبولين، يعطى للطلبات الملكية نوعًا من الضمان ولأسلوب الملك نوعًا من الاستمرارية، وقد تحققت هذه المزايا كلها فى ذلك العصر؛ لأن الفن الذى كان يدرس فى أكاديمية الفنون الجميلة، كان فن الساعة حينذاك ، وكان الأكثر حياة ومعاصرة، ويتولاه كبار فنانى تلك الأيام.. لم يكن على الأمير إلا أن يُفصح عن قيم كربِّ أسرة مُعنًّى ، ومن جديد كان يريد من أن يمتدح ذوقه الشخصى ورغبته فى أن يكون فى طليعة ذوق العصر، بل - وصفوة القول - أن يُملى ذوقه.

وفيما بعد حصل فراجونار ودافيد على جائزة روما، دون حاجة إلى ذكر أسماء أخرى، ولكن منذ لحظة أن أسند هذا الحكم وهذا التقدير إلى الجمهور الكبير للمعارض الرسمية أصبح الجمهور يحكم وفقًا لمعاييره التى درج عليها. إن الجمهور لا يطلب أن يدهش ، بل يريد أن يطمئن ويسكن روعه، ولا يحكم على قيمة عمل بما يجلبه إليه من جديد، غير متوقع، ولا تردد فيه من الآن فصاعداً ، بل على العكس ، بما يربطه ببعض عادات سبق أن استقبلت أو بعبارة أخرى، رفضت بعمق . ومنذ ذلك اليوم أصبحت الدراسة فى أكاديمية باريس للفنون الجميلة أكاديمية، ودون نتيجة يلتفت إليها.

غيـر أنه فى بلاد الغـرب، تمضى أنظار شـبـاب الفنانين تشدها الأعمال التى ينتجها كل يوم أكثر الأساتذة جسارة، فيتخذونهم قدوة لهم ونموذجًا. بينما فى مصـر ، لم يكن بوسع شاب وهب فضولاً وحب اطلاع إلا أن تتغشى أبصاره بالأعمال الرسمية التى تتزخرف بها المعارض السنوية ، إن لم تكن قد تغشتها الدراسة الأكاديمية بمدرسة الفنون الجميلة.

أما فيما يتعلق بالانطباعية، فإنه يبدو لى أن هذه المدرسة لا تفهم إلا بمقابلتها بتقاليد تصوير غربى بعـينه، كـرد فـعلٍ ضـد الإتقـان البـارد للرسم والكلاسيكية النابوليونية للألوان، والموضوعات إما الدرامية ، وإما التاريخية، البورجوازية لدافيد وانجر وكورو، أو قد لا تفهم هذه الانطباعـيـة أيضًا إلا كاشمئزاز من الرومانتيكية، بجاذبيتها، وتفحشها وغرائبيتها ، وطموحاتها الأكبر من الطبيعة ، وأحيانًا بما قد أسميه ثرثرتها اللونية العالية.

وقد كانت الانطباعية فى فرنسا تناظر تمامًا ما كانت عليه الرمزية فى الشعر، وكما أنه لا يمكن تصور أن أدبًا بغير شعر سوف يبدأ بمحاولة الشعر متخذًا مالارميه نموذجًا له، لا أعتقد أن بالإمكان تصور أن فن التصوير يبدأ فى بلدٍ بلا تصوير متخذًا له مانيه أستاذًا ومعلمًا له.

ويصدق ذلك أيضًا بالنسبة للإنتاج الثانوى المفتعل الحلاوة الذى كانت عليه الانطباعية الإيطالية. إن الانطباعية مدلول من مدلولات زمن الصفوة، ومن ثم كان من الجلى أن المصورين المصريين كانوا، والحالة هذه، يخرجون من عدم؛ إذ لم يكن لديهم أية تقاليد حية فى مجال التصوير، ومن ثم كان من المتعذر تبنى الموقف الجمالى للانطباعية أمام الشىء المراد تصويره.

وفضلاً عن ذلك، فإن من الحقيقى أن كل فنانٍ له طبعه الشخصى الذى لا يرضيه ما هو كائن من قبل، ولا الجماليات المسلم بها لإحدى المدارس ، وهو ما يسمح لكوربيه على سبيل المثال، أن يكون معاصرًا لمانيه ، ولهيريديا أن يكون معاصرًا لمالارميه، كما أنه لا يقل عن ذلك حقيقة أن كل بلدٍ محملٍ بماضٍ تاريخى يطوع لمفهوم حضارته الفنانين الذين يولدون له.

ومن ثم نكون ملزمين بأن نأخذ فى الاعتبار ببعض المعطيات الدائمة للفن فى الشرق العربى، بل وللفن الشرقى بصفة أعم؛ فنعتقد بادئ ذى بدء برمزية تتبدى، انحدارًا عن واقعية تتصف أحيانًا بالشراسة والعنف ، فنكون إزاء تعبير غالبًا ما يكون متولهًا كما قد يكون متأنقًا، ثم بعد ذلك نعتد بتقصٍ ميتافيزيقى يجرى التعبير عنه فى شكلانية قد تبلغ حد الكاريكاتورية ، وأخيرًا برومانسية مولعة بالمحسنات والزخارف والباروكانية وتفرق الأشكال. ولم تكن أكاديمية مدرسة الفنون الجميلة ، ولا الانطباعية السهلة للعارضين بمختلف الصالونات السنوية، بقادرة على أن تجلب وسيلة تعبير عن هذه الميول الثلاثة الدفينة بأعماق الفنان المصرى، والتى لن

يكتشفها إلا بعد ذلك بكثير فى التعبيرية ، كما سوف نرى فيما سيرد[٦].

وأخيراً ، فعلى الرغم من أنه يبدو عند النظرة الأولى أن إضاءة مصر تناسبها الانطباعية، فإن الطابع المعمارى للمشهد المصرى، وسكونية الخطوط، وامتصاص الضوء للألوان لا يعاضد البتة أسلوب هذه المدرسة فى نهاية الأمر إلى ١٩٤٦[٧].

ومن ثم يمكننا القول بأنه منذ ١٨٩٢ إلى ١٩٤٦، أى ما يزيد على نصف قرن، تلقى المصورون المصريون تقنية أجنبية ، ووسيلة تعبير غير وافية بالغرض، ولكن هذا التدريب كان لا غنى عنه ، كما أن خنوع الإخفاقات الأولى، والطابع الدرامى للإخفاقات الأخيرة، كان هذا كله الخبرة اللازمة، بغية أن يظهر جيل يقوم بنفسه بتطبيع هذا الفن المستورد، وتحويل هذه التقنية الأجنبية إلى تقنية تخصه ، واكتشاف رسالته فى واسطة التعبير هذه .

ومع ذلك، فإن ضمن هذين الجيلين أو الثلاثة من رواد التصوير المصرى الحديث، هناك بعض ممن أجد أن من واجبى أن أتحدث عنهم؛ لأن جهدهم أوجد استمرارية بدونها ما كان سيوجد ثمة تصوير مصرى اليوم، وعن بعض الآخرين مثل محمود سعيد؛ لأن نجاحهم الشخصى لا يقل دلالةً فى نظرنا عن أن هذا الفن قد خرج إلى الوجود.

---

(٦) انظر الفصل الثالث.

(٧) تاريخ أول معرض لـ «جماعة الفن المعاصر».

(١)

من المؤسف حقًا أن كان المصوران الأولان لمصر الحديثة هما أحمد صبرى ويوسف كامل. فالواقع أنه لا الأول ولا الثانى كان مصوراً أصيلاً بسبب افتقاد كل منهما للشخصية القوية المؤثرة.

برز يوسف كامل على الأخص بأسلوب الانطباعية الجديدة الذى يدين به إلى الأساتذين الإيطاليين فورسيللا وكورومالدى، ولكن مفهوم الضوء كما أدركه «مونيه» أو «سيسلى» غابت عنه تمامًا وغرق فى التضاديات غير البناءة للظل والنور ذات النغميات- البنفسجية من ناحية والحمراء الساخنة من ناحية أخرى- وهذا فى مرحلة أولى، بل وأيضًا فيما بعد عندما مالت لوحة ألوانه إلى الوضاءة.

أما عن أحمد صبرى فإنه يعرف على الأخص ببورتريهاته اللطيفة للغاية، الخالية من كل توتر . بالغة الأكاديمية فى تكوينها، كان أحمد صبرى دائمًا على ما هو عليه، خلفية رصينة بلا عاطفة، لونًا بلا استبعاد ولا فوارق دقيقة ، خطًا بارداً، صنعة مدرسية. إن صبرى الذى انتسب إلى الكلاسيكية، نكث عما انتسب إليه مبينًا فى أعماله عن مزاج معتقد فيه يسعى إلى تقديم تيار فنى فَقَدَ مفعوله . أعرف أن كثيراً من النقاد سوف يذكروننى بلوحته "الراهبة"، وهو عمل أقدره من أجل صفاء خطوطه، ورصانة التكوين والألوان، ولكن فوجيرا سوف يشارك صبرى المديح فى هذا العمل.

(٢)

أما حالة راغب عياد فهى جد مختلفة. إنه ذو مزاج أكثر حساسية. وقد مر بمرحلة جد أكاديمية ليس لها من قيمة سوى دراسته الجادة للطبيعة. دون اكتراث بأن ينسق القيم والكتل فيما بينها، على نحو أن هذا التعميم أو ذاك مهما علت نبرته يظل تأثير نظرية درست وموررست بكل دقة.

ولكن منذ عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٣٧ أنتج راغب عياد عديداً من اللوحات أبان فيها عن حس نقدى، وملكة التفات جلية إلى قيمة الفولكلور ومشاهد الحياة الشعبية، وانشغال بمعالجة موضوعاته متخلصًا من الأعراف الأكزوتيكية. وهذه المرحلة التى تنتمى إليها لوحات السوق على مقربة من القاهرة" و"مقهى بأسوان" و"الرقصة السودانية" تنم عن سيطرة لن يدانيها فيما بعد سواءً بالنسبة لإعداد التصميمات، وإجراء التناسق الهارمونى، والانشغال بتوزيع الخطوط الموجهة للوحة من خلال تضاديات التفاصيل النغمية.

ولكن ما إن تخلص راغب عياد من الأكاديمية واجداً طريقه فى التعبيرية، حتى اقترب من الكاريكاتورية. وهو يستخدم منذ ذلك الحين شرياناً سهلاً يلزمه بأن ينحصر فى نوع من التكلف ذى مظهر تعبيرى (واستثنى على أى حال بعض لوحاته عن "الذكر" و "الزار") ويتجه فكرى، وأنا أدلى بهذا الحكم ، إلى متتابعاته من الجواش والأكواريل المعززة



٥- راغب عياد　　　　رقصة سودانية -١٩٤٠ (متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



٦- راغب عياد　　　　سوق الدواب - ١٩٤٠ (متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

بلمسات من الأحبار الحمراء والخضراء والزرقاء. ومع أن رؤيته تعيد فى بعض الأحيان تشكيل الموضوع من جديد مستعينة بخطوط عريضة مرسومة بقوة، وغالباً أيضاً بأشكال خطية محفورة وعنفوانية ، فنستشعر نوعاً من الفوضى الظاهرية حيث لا نعود نجد أثراً لإيقاعية أعماله الراجعة إلى الفترة من ١٩٣٣ إلى ١٩٣٧.

وبالإضافة إلى ذلك ، فإنه إذا كان تبسيط الخطوط يلبى لدى راغب عياد الحاجة إلى إعادة العثور على الشخصية الحقيقية للنموذج المستخدم تحت أمارات بعض التشويهات المدخلة، وتستجيب معالمه الموجعة العَجول لمطلب الموارية الفكرية - هذا المنحنى الموحى بالعديد من الصدمات الانفعالية أو بأكثر ردود الأفعال تناقضاً لوجودنا - لما يؤكد أن هذه التعبيرية المفرطة تتجاوز وسائطها التقنية وتنتهى بأن تقود إلى موقف مصطنع الإطار.

على أن راغب عياد بفكره اللاذع ، والميل إلى الكوميديا المطلقة، وهو ما يزيل الستار- على حد قول بودلير- عن مفترق الطرق بين الفوارق الاجتماعية- كان واحداً من أوائل المصورين القادرين على إضفاء الطابع المحلى على أعماله.

(٣)

إن تصوير ناجى يحيرنى. أرى إنسانياً يتجاهل غنائيته المفرطة ، وشاعراً تصدمه المقتضيات المنطقية للأشياء، وعقلانية التصوير . ولهذا تمثلت درامية هذا الفنان أيضاً فى لقاء الالتزامين اللذين يبدو التوفيق بينهما من ناحية الميل الفطرى للبحث عن صيغة جديدة لموروثاته الفكرية ، ومن ناحية أخرى الحاجة إلى الحفاظ على صلة وثيقة بالدرس التصويرى الحديث لأوروبا.

وعند التروى نجد ناجى يبدأ التصوير كانطباعى ، ويظل فى أفضل أعماله انطباعيا، وبالتأكيد كان لدى ناجى شىء آخر يقوله غير الاحتفاء بدغدغة الألوان، ومردودها من الكثافة تبعاً للدائرة الشمسية ولكنه أبى الرسم التدريجى باللون الرمادى، والتبقيعية الضبابية المشوشة، مما عرفته بعض نتاجات الدرجة الثانية من الانطباعية. وفضلاً عن ذلك ، فقد ثابر المصور ، رغم تعارض ذلك بوضوح مع مزاجه، على التوازن الخطى الذى تعلمه من جداريات سقارة، دون الاتكال، على كل حالٍ، على حسه الشخصى فى التصوير (وهو ما كان يمكن أن يُلام عليه)، وهو يفسر المعطيات - بكل وضوح - تبعاً لتعاليم بييرو دى لا فرانسيسكا بنظريات لوت.

وهكذا، كانت أفضل مراحل ناجى تلك التى وجد فيها حلا للتوازن بين نفحةٍ غنائية من طبيعته ذاتها وإيقاع أجسام يوظف له تصميم لونى تكون فيه جاذبية الخطوط أقل لفتا للأنظار إليها. وقد توجب على ناجى أن يشيد غالباً باللون، وأن يتحقق الاعتراف بتألق الشكل التصويرى بالألوان أكثر منه بالجماليات الخطية. ولم تكن الجدوى التى عادت بها



٧- راغب عياد مقهى فى أسوان - ١٩٣٣

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



٨- محمد ناجى ٣٣-١٩٣٥ اجتماع بالحبشة - ١٩٣٢

تعاليم لوت على ناجى تبسيطًا مخططًا عضويا أو هندسيا موظفًا لتشييد تكوين عقلانى للغاية ، بل اكتشاف جوجان، وحتى إذا كان ناجى يحتفظ فى معالجته للون بمنهج تفرد به مصور "التاهيتيات"، فقد أضحى ذلك المنهج تحت تأثير إميل برنار ضرورة تقنية . بحيث إنه بالنسبة لناجى ، ليس النموذج هو الذى يعمل له حسابه، بل البحث عن طبع له صلات بشخصيته، وهذا ما يجعلنا نفهم لماذا وكيف كان ناجى مدفوعًا للسفر إلى الحبشة والأسباب التى جعلته يصبح مبدعًا لأسلوب "حبشى".

ولكن أجل ، ومع بقاء الفارق، جدد ناجى الحبشى تجربة جوجان فى تصاويره المنفذة بالحبشة عام ١٩٣٢، والتى هى أجمل لوحاته، والتى ربما ستبقى من بعده : اللون الذهبى، الذبذبة الداخلية للألوان الخضراء، أو الصفراء (المتحولة نحو البرتقالية)، والزرقاء الكهربائية ، التى تتجاوب مع ألوان صلصالية وبنفسجية وترابية؛ كل هذا النسق الذى كان فى الإمكان بكل سهولة أن يخلق إيقاعات خاطئة، يتألق مثل أبواق بهيجة ذات إيقاع إكزوتيكى غير عادى . ولا تولد ندرة الدرجات الباردة أى اختلال فى التوازن ، ذلك أن تآلف تلك الدرجات تبعًا لمواضعها. والانعكاسات المتنامية للدرجات الدافئة، والتعاقب التصويرى البحت للمعايير الصباغية - كل ذلك يكسب المقامات الدافئة امتداداً إلى البنفسجيات المحمرة - معنى الاعتدال اللونى، من خلال تصالح مع الرمادى أو الأبيض. وهكذا ستحول الدرجة الدافئة دون أن يضحى اللون أصم - وهذه حالة جد نادرة - واعتباراً من ذلك، تفرض لوحات ناجى على تنسيق الألوان توازنًا حسيًا منغلقًا على نفسه ولا وجود للثغرات فيه. ولكن على مستوى أعم من ذلك، فإن هذا الالتزام الذى يفرضه ناجى على نفسه - بإقصاء الخلفيات- يظل فى مرتبة زخرفية للغاية، ويرتبط بالتصوير الحائطى الذى جربه الفنان (نهضة مصر، تاريخ الطب، دموع إيزيس، مبايعة محمد على، مدرسة الإسكندرية) دون البلوغ، على أى حال، إلى التوازن التصويرى لمرحلته الحبشية.

* * *

إن الرؤية الذاتية لناجى تزدهر فى النطاق الذى تلتحم فيه - وبطلاقة - حساسيته الشعرية كمصور بالغنائية الوافرة لمادته الملونة، على نحو أن وصفته التشييدية للوحة تبقى تزيداً لا طائل من ورائه ما لم يؤازرها الشعر والحالة هذه . إن الحسابات التقنية يمكن أن تحقق التوازن التشكيلى، ولكن الشعر هو الذى يبدع ويحيط بما كان مجهولا من مجالات الشخص الأكثر خصوصية.

(٤)

غنائية مثيرة للحواس، شبق متأصل للخضرة والأجساد، توق إلى رغبة لا شبع لها، شىء من الحزن تحت هذا الأرغن الفولاذى، شىء من أعمق أعماق



٩- محمد ناجى مطران الحبشة ١٩٣٢

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



١٠- محمد ناجى أحد نبلاء الحبشة١٩٣٢

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

الإنسان مثل صرخة كبت داخلى صماء شرسة : يالها من رؤية تلك التى لمحمود سعيد عن الواقع المحتوم الذى يخفى وراء قناعه الغريب من "دعوات السفر" إلى "الجزيرة السعيدة"! كما أن المادة لا تلبث أن تغير عنصراً روحانيا. وهو يتوصل إلى ذلك بلا أدنى لف أو دوران محتفظا من المادة بالطابع الأكثر مادية فيها، سواءً بتفخيم البروزات، أو بتحلية استدارات البطن والثديين والردفين المحدودبين الثقيلين ، وتبيان رسوخ التلال والنخيل وصرامة خطوطهما . وأمام هذه الأجساد المذهبة الفخيمة، هذه الأبدان الشهوانية ذات العطور المدوخة ، هذه النظرات المستسلمة التى تتغشاها الرغبة، التى تصل إلينا أنفاسها المحتبسة الشبقية، تستحوذ علينا سيمفونيته تحمل إلينا الصوت المحتدم بالغناء الذى تؤدى به بحرى وجميلاتها حديث الروح.

على أن سحر هذا العطاء ربما يأتى بالإضافة إلى ذلك أيضا من الحياء الفطرى لمبدعه الذى يشعر بداخله احتداماً خانقًا ينفثه فى أشكاله الإنسانية، ومناظره الطبيعية التى يعبرها الحمير البيضاء والحمام بطمأنينة، ودلال، وبساطة. وعلى حافة الترعة مياه راكدة تتضاد مع سماء تكاد تكون "سيالة" (بفضل "الإضاءات")، بينما على مبعدة تأخذ التلال الشكل المكوَّر للقباب، وكل ذلك مطوق برتابة السعادات التى تمضى . ويبقى فينا مثل خاطرة هشَّة من تلك الخلفيات البسيطة للغاية؛ بضعة بيوت من طابق واحد من الطين البنى أو الأشرعة المنتفخة لمركب شراعى يشق أديم نهر مثقل بالوعود، تحت سماءٍ ذات لونٍ أزرق نيلى شديد الكثافة أو ذات لونٍ أزرق صافٍ ينعكس على طبقات مائية بيضاء.

مرَّ محمود سعيد بمناهج مختلفة. فقد ميزت بداياته انطباعية تنتمى فى الآن ذاته إلى بيسارو ومونيه. وتبين المرحلة الزرقاء عن مولد أسلوبه، بينما تدل الموضوعات التى رسمها عن مزاج ليس بنائيا قدر ما هو شاعرى (معارك ميثولوجية وغير ذلك من موضوعات)، ثم تأتى المرحلة الإيطالية حيث يكتشف سعيد البدائيين الإيطاليين: كارفاجيو، وجيوفانى بللينى ، ويستبقى مفهوم الخط عند التظليليين، بالإضافة إلى مادة الطلاء بالميناء لدى البدائيين الفلاندريين. ولم يستفد سعيد إلا عقليا من البحوث التكعيبية، وأخيراً مرحلة "الدعوة إلى السفر" و"الأخضرات" و"البنيات"، ومنهجه الحالى حيث تزيل "العقلانية" عن مزاجه كمصوِّر بعضًا من الجسارة التى عودنا عليها مبدع "النزهة" و"المدينة"(١) (وهما عملان عبر فيهما على نحوٍ مثير للإعجاب عن

(١) كما هو جلى للعيان تحت تأثير أنجيلو بولو زميل الدراسة بالمرسم.



١١- محمد ناجى كوبرى الجلاء ١٩٤٢
(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



١٢- محمد ناجى الحلاق بالحبشة ١٩٣٢
(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

السيمفونية اللونية على طريقة مصورى فينيسيا و عن الانشغال البنائى للكتل والجموع).

ويعكس أسلوب سعيد مطلبين كانا يبدوان عند بداياته غير قابلين للتوفيق بينهما، استطاع أن يجعلهما متوازنين عندما صار مدركًا لإمكاناته التشكيلية؛ وهو يحقق تواصل اللوحة، بالرغم من الأشكال الجرمة زاحمة المكان، وذلك بالاستعانة بوسيلة بنائية مدعَّمة بأصداء ضوء قوى، ضاغطة على الكتل محركة أشكالها. هذا من ناحيةٍ، ومن ناحية أخرى بتعزيز اللون حتى حينما تكون التفاصيل مبهمة. وهكذا، تتحقق مصالحة جلية بين الكتلة النحتية والمسطحات التصويرية. وربما كان صحيحًا أن النور يبدو فى بعض اللحظات منبتّ الصلة بالواقع، ولكن هذه بلاشك مشكلة، بل ربما المشكلة الأساسية التى أراد سعيد أن يأتى لها بحلٍّ. وهو ما يسمح لنا أن نلتقط فى واحدة من لوحاته - هى "الشيخ يصلِّى" (١٩٤١) - كيف ينجح من خلال بحوثه فى التوفيق بين ما كان يبدو غير قابلٍ للتوفيق فيه.

والواقع أنه من منطلق الانشغال بأن يعهد إلى الضوء بإضفاء تآلفٍ نغمى جوهرى سواءً على الخط أو اللون، فإن سعيد من خلال تبادلية خطوطه وتحديده بعض رسوم أشكاله يخلق مدلولاً جديداً للأرابيسك، مما يفضى إلى أن يضحى سعيد أقل انشغالاً باللون فى حد ذاته من انشغاله بانعكاساته . وإنها لمتعة حقيقية للعين أن ترى بنِّياته الفوسفورية، وأزرقاته الطمية، التى يرقى إلى لمعان الفضة ، بينما يتحاور الأحمر الذهبى مع الأصفر المخضر أو مع أخضرات ترابية ولاكيهات قرمزية. كما تلهو غنائيته التى صارت أكثر اعتدالاً بين أحضان ألوان صلصالية ورمادية. ومع تواصل الإيقاع الضوئى ، يرقى سعيد بواسطة التصادم الضوئى الذى يغمِّق الكتل أو يفتِّحها إلى الحد الذى يضفى عليها دلالة الأبيض حال صفائه محققًا بذلك للعمل الفنى رسوخه وعقلانيته. ويجد التكوين مستقره فى الضوء حيث يلقى ازدهاره من خلال رأسيات وأفقيات (ثلاث عرايا حمراء ١٩٣٤) أو من خلال مخططات دائرية ("الذكر" و"الصيادون") ١٩٣٣.

وأيضًا، فإنه بمواجهة حدسية تمامًا، تُعزى إلى الذوق الشرقى المتَّسم بالثراء ورسوخ الأثر، كما تُعزى إلى الطبع المصرى الذى يجد نفسه فى اكتشاف نمطٍ لتبسيط الكتل، اتجه سعيد إلى التصوير الزخرفى، بمعناه الباروكى(*) المنحدر عن التقليد الإيطالى، مروراً بكل المفارقات الخليقة بروح شرقية . وحتى فى

(*) الباروك أسلوب فنى، ساد بخاصة فى القرن السابع عشر، وتميز بالزخارف والحركية فى الشكل (المترجم).

بورتريهاته العائلية، ومنها "نادية فى ثوب أزرق" (التى تبدو لطيفة ببراءتها الطلية المعَّبر عنها بلمسة رهيفة ذات طابع ودود) نكتشف انشغالاً بالجوهر، بحياة جد ثرية ومقتدرة، كثيراً ما يستخلصها إيحاءٌ مطوّعٌ بفطنة المصور.

(٥)

"أعتقد أن القراءة تعوق التصوير، إذ تتطلب القراءة منى أن أشحذ فكرى كله لها. ثم إننى لا أقدم على القراءة إلا فى فترات الجدب من أجل تنشيط الذهن، ولا يكون ذلك عندما أنغمس فى ممارسة التصوير. هذا فضلاً عن أن قراءاتى تنصرف فحسب إلى الكتَّاب ذوى الخبرات الحيوية مثل شكسبير، ودانتى وبودلير...". ولكن هل يمكن أن يكون فن إيمى نمر التشكيلى سوى تجربة حيوية؟ إنها حسب علمنا المصورة الشرقية العصرية الوحيدة التى يعتبر عطاؤها مشبعًا بتلك الحسية المؤرقة، الموسومة التشاؤمية العاتية، التى هى من جوهر الطبع السورى. وذلك كما هو الحال لدى الأديبة مى زيادة، مواطنة إيمى نمر التى اتخذت مثلها من مصر وطنًا لها، والتى نجد فى التجربة الكلية للذات المتعدية للحدود لديها، نبرة مشابهة ، قاسية ومريرة، مما توقظ ذكراها فينا شيئًا أشبه بشجن الليالى والتمرد المطلق.



١٣- محمود سعيد الصيد العجيب ١٩٣٣

(سفارة مصر فى الولايات المتحدة)

ترجع بدايات إيمى نمر إلى عـــام ١٩٢٥. وإذا اقتصرنا على دراسة الشكل، فإنه يمكننا القول بأنه خلال بضع سنوات قليلة فحسب ، توصلت الفنانة إلى تكوين أسلوب خاص بها، فيه بساطة من بدائية سابقة على عصر النهضة ، إلا أنها كانت أيضًا بساطة مشبعة بالروح الشرقية، وإبان هذه المرحلة، أفصحت الفنانة عن انشغالها الواضح بإبراز سمات شخصياتها فى إطار مشاهد مألوفة فى حياتها العادية، من خلال مزيج من مادية خشنة وروحانية مبهمة. وإلى هذه المرحلة بالذات تنتمى جماعاتها من ("اليهود") و("الصيادين"). وتترجم مجموعة ألوان الفنانة، عبر ومضات شبكة أضوائها المرتجلة جلية التأثير، عن توخيها الجاد لنقاء ينبئ عن الروح النحتية لخطوطها، فى مستقبل قريب. وهو ما سيصبح جوهر بحوثها فيما يقرب من خمسة عشر عامًا، سوف تتمسك طوالها عن قصدٍ بتعاليم مايكل أنجلو.

كما سمحت إقامة ممتدة للفنانة فى إنجلترا وإيطاليا وفرنسا بالالتقاء بمختلف النظريات الفنية التى توالت بسرعة فى أوائل القرن . وقد خلصت إلى إعلاء العنصر النحتى فى التصوير، وأدرجت فى انشغالاتها التقصّى عن النور الداخلى الذى يوجد الشكل ويربط بين الظلال.

ولما كان ذلك لا يتفق مع توحُّد الأجرام، فإن هذه الأجرام تتبدل عند إيمى نمر تبعًا لانعكاسات من بريق برونزى يومئ إلى حسية حوانية ، تضطرم الحياة عبرها برعب جامح من جديد.

هذه الكيانات التي تنام نومة إلهة مخلوعة، هذه الأطفال التى تتلقى نفحة الحياة من أم فى لحظة حنان حيوانى، من منطلق الحاجة القصوى إلى عطاء ذاتى، وهذه الرأس لـ "ڤينوس" سوداء مستغرقة فى التفكير، تجرجر بأغوار سرٍّ لا قرار له ثمرة جسدها المحيِّرة المريرة: ها هو المصدر ذاته لبعض تلك الظلال النحتية، تلك الظلال التى تبدد الحياة، فتضحى غير واقعية بالقوة الخافية لوجود لا تاريخ له.

وتتزايد رؤية إيمى نمر معارضة لانشغالها بالأوَّلى فى تذوقها التحليلى. وتعتبر دراساتها بالحبر لرءوس الأفيال ذات فائدة متنامية، سواءً من ناحية القيمة النحتية لظلالها، أو من ناحية التخفيف من وطأة انتقالاتها التى تخلق إيمى نمر من أجلها ضوءًا موظفًا لخدمة حركة مركزية تتوزع تدريجيا على ثنايا الجلد. ومن ثم إسهام كل جزئية من الرسم فى جماع العمل الذى يشكل كلا عضويا.

على أن لوحات "الطبيعة الصامتة" لدى إيمى نمر (وموضوع هذه اللوحات بصفة عامة تفاح وكمثرى) تبقى بالنسبة لنا أكثر جوانب عطاء الفنانة إحكامًا فى التلوين، ومن ثم أكثرها أصالة.

وانشغالاتها هنا ذات طابع تقنيٍّ بحت، وبتحقيق التوازن بين الكتل والضوء والإيقاعات، التى يتراوح الغالب منها بين الأحمرات الداكنة، والأخضرات



١٤– محمد ناجى　　　　رأس حبشى ١٩٣٢



١٥– محمود سعيد　　　　الشواديف ١٩٣٤

(مجموعة الدكتور مهندس محمد سعيد فارسى)

المركزة، مطوَّقة بلون قار ذى لمعان أصم - تدبِّر إيمى نمر البنية المعمارية لفواكهها الضخمة المتخمة بالعصائر.

وسوف تتابع إيمى نمر منذ ذلك الحين دراساتها للضوء فى موضوعاتها السيريالية التى أسهمت آنذاك فى تجديد التصوير المصرى تجديداً جديا. وقد أضحت أشكالها فى تلك الفترة (١) أقل نحتية ، كما زادت فى سلم ألوانها الإيقاعات الباردة . بينما أبانت الموضوعات التى تطرقت إليها فى الوقت ذاته عن رؤى مفعمة ببعض التوجس إزاء الواقع . إنها مرحلة من التقنيات ندين لها بلوحاتها عن "المراكب" التى أخرجتها الفنانة إلى حيز التنفيذ على أى حالٍ فى السنوات العشر اللاحقة. وهو ما يؤكد التواصل التقنى لدى الفنانة التى أثرت عطاءها على مدى الزمن بالخبرات التشكيلية مثلما كان الأمر بالنسبة للموضوعات الأدبية فى مرحلتها السيريالية. إن "المراكب" وهى متماسكة بفضل إضاءة رمادية ولمسات رقيقة من تذكارات لونية واهنة، تلزمنا سكينة الخضوع للأقدار. وتعزى هذه الفلسفة الاستسلامية، واحسرتاه، إلى فقد الفنانة لعزيز أثقلت قسوته كاهلها بألمٍ ألقى بها فى صمت امتد لبضع سنوات.

(٦)

كان من يُمنْ طالع چورچ صباغ أن راح فيليكس فالوتون يذكره بجلال المعمار فى معابد الأقصر وأبيدوس، ويشد موريس دنيس انتباهه، بمزيد من الرصانة، إلى أنه منذ أمير التصوير- أى منذ ديلاكروا- فقدت الأكاديمية دعائمها. وكان يجب على الكلاسيكية كى تحتفظ بتواصلها أن تنصاع لا لمبادئ نقدية عفا عليها الزمن ، بل لمتطلبات التوازن الملح بين العالم والإنسان، وهو التوازن الحق على الدوام. فى نطاق اضطراد تولده فى كل آنٍ، ومن أجل أوان الديمومة الفردية والكونية معاً.

كان صبَّاغ طموحاً. وكان محقا فى طموحه هذا. عرف مبكراً كيف يستحوذ على الكثير من الإعجاب..

كان يعرف ماذا يريد: مثل كل "متمكن" قدير وغير قانع بما يتوصل إليه، اعتقد أن بإمكانه البلوغ إلى كل مراميه، وأن يغيرِّ بمروره اتجاه الريح. كانت "التؤدة" تضجر روحه وتفكيره.

على أن العود إلى الحياة الداخلية يظل فى لوحاته دراميا، وذلك من خلال إدراك الهدف المبتغى من الموضوع المطروح: الأجساد العاجية الكهرمانية الجميلة تنضح بحسية طاغية، وخدر الأعضاء الدافئة لا يتلاقى على الدوام بوجوه مع الحياة متصالحة ، بل تتضاد بوجوه على العكس معذبة بألم يدرك كنهه. شجر كبير تتدلى أغصانه إلى الأرض، وتمتد فيه جذور تنمو بأشجار جديدة ذات مهابةٍ خفية، جبل مقطم يطل على المدينة، ويتضارب مع الوهاد الوديعة

(١) ١٩٣٧ - ١٩٤٢.



١٦- محمود سعيد مشهد فى رشيد ١٩٤١-١٩٤٢
(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



١٧- محمود سعيد حلقة الذكر ١٩٣٥
(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

للوادى الضيق المتعرِّج، أو مع الظل الأعزل الفالت لكنيسة من كنائس بريتانى..

عندما بلغ ابن الشرق هذا مرحلة النضج ما عادت الفلسفة مقبولة لديه إلا فى حالتها الأولية المحصورة، كمجرد درس فى الاتزان والتعقل، ما عادت الغوامض فى أعماقها تهز مشاعر صباغ. هل أضحى هذا السنطورى(*) الذى حط عليه الهدوء يمضى أيام حسرة ومحاسبة للذات؟ أين أرض "الجنوب" تلك التى يؤمها الودعاء الذين لا يستقرون على قرار، فتوقظ فيهم النشوة الأخيرة لتقنيات محسوبة، ويجد فيها الكثيرون سنداً لهم وعوناً؟...

مما كانت تتألف روح صباغ؟

شكَّل ديونيسوس روح چورچ صباغ- الشرقى، الذى يمضى حياته، وبالسعادته الكبرى بذلك، منفيا فى بلاد اللاتين.

وقد مضى طالب المتعة هذا مترسمًا خطى الصداقة، يأخذ على عاتقه معرفة الدروب العذراء لحساسية دائبة التيقظ، وما عاد غريبًا على قوانين التناسق بين الأحاسيس والروح. وراح "يرشف" و"يحيا" حلم الأرض، والماء . وعند ملامسة الحقائق ينفك قلبه من عقاله" ويذوب، وكذلك يذوب مشهده الطبيعى ، الذى يمتزج بآفاق أخرى سرعان ما تكون مشهداً من سافوا ثم من بريتون... وبعد ذلك ترد سكينة وعذوبة جزيرة فرنسا..

على أن حلم السنوات الأولى وذكرياتها تحفران الكلمات الخالدة لسعادتنا البالغة. هذا الحلم وهذه الذكريات تقدم لصباغ لاشعوريا الرؤية البعيدة لسنوات مراهقة أصيلة: فقد قال ذات يوم لجوزيه كانيرى "إن درجات ألوانى ولدت فى إباى بلبنان ، حيث أمضيت إجازات بسنوات مراهقتى هناك، بين الحصى الصلب تحت الشمس اكتشفت ألوانى..

إن الحياة إنما تنبثق من هذا العطاء حيث الفرحة والقلق هما الثوابت الكبرى.

هذه الروح الشرقية، تعرف كيف تفيد من لحظات الإبداع الفريدة: مشهد البحر "الذى هو دائم العودة إليه" ، وانعكاسات الضياء ذات القيم الدافئة، والعتامة المتأبية للأطر الخفية والتموجات الترابية.

ما من مساحات فارغة. كل شىء منضبط ، ومعد بحمية لوليمة الحياة.

الأشجار الساكنة تعيش على يقظة الحواس. والإله بان(**) لا يتدخل إلا للحظات قصار، وذلك لأنه فيما بعد الفعل هناك الوجود الذى يتلاعب بغوامضه ، وما من أحد يجرؤ على الاقتراب: ويمضى الحنين المحبط وحده فى الصراخ بمأساة الصمت الممتد.

(*) نصفه رجل ونصفه فرس كان يعيش حسب الأسطورة فى ثيساليا باليونان قديما.

(**) إله الرعاة عند الإغريق.



١٨- محمود سعيد نادية فى النافذة - ١٩٤٢

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

ولكن ما الذى يهم! الطبيعة الأصيلة موجودة. ولا يلبث أن يعود بها ومن خلالها التوازن ليثبت حضوره من جديد وتتجلى الترنيمة ، ويمضى الدرب يشق تعرجاته.. والفجر أو الغروب "يناوشه" الماء الصافى الوديع..

ما من مسوخ هناك . فى كل الأنحاء يطبع الوجد بصماته: أمارات الجوى تعزز الألوان، وتخفف من وطأة البنيات والأحمرات ، والبنفسجيات ، والرماديات الفخيمة ، وتمحو العتامات اللزجة، وتنفض كل إبهام عقيم، هجمة ممتدة متنافرة، كما لو كان يباركها توق إنسانى إلى الماضى، فتتغلغل المساحات، وتسكن الخطوط، وتنضبط الحدود.

ويستثار الفنان بلغز الإنسان . وكمصور بورتريه، عندما لا ينصاع للتحفظات البورجوازية الخانقة ، يضع نموذجه أمامه عارياً . عليم ببواطن الأمور، يسمح بالتعبير الساخر والتوريات والأمثال الشائعة. كما جعلته نشأته وثقافته جموحاً صعب المراس.

وإنه لمن حسن الحظ، أن الأقنعة الاجتماعية التى كان يلبسها لم تفت من عضده قط لأنها لم تكن مفروضة عليه، بل كانت من إعداده هو لنفسه، أما الأسلوب فقد مضى يتكشف بكثير من الكياسة على أى حال.

ويتمرد الأسلوب أيضاً، فيعيده إلى نفسه، ورغماً عن تقنية أتقن دراستها، حتى أصبحت خاصة به للغاية.

(٧)

قرابة عام ١٩٣٠، عند عودة حسين يوسف أمين من أمريكا الجنوبية، وجد الجمهور المصرى نفسه أمام تصوير يعكس روح الحياة الشعبية. وقد أثار هذا لدى الجمهور والفنانين على حد سواء، ما جعل الفنانين الباكرين – ومن ضمنهم عياد– يحسون الحاجة الملحة إلى تصوير ذى علاقة بمصر(١).

جلب حسين يوسف أمين جديداً فى منحاه التصويرى ، وإدراكه للتكوين، والاستحواذ على الموديل. وكان غريباً أنه وإن لم يكن يرفض تعاليم المتاحف، إلا أنه تحرر مبكراً مما جلبته معها عصرنة التقاليد الشرقية. إن تطلب ديكور خارج عن المألوف كان بالنسبة لحسين يوسف أمين مشكلة مفتعلة. فهو يعرف كيف يضفى على شخوصه حياة مقنعة، ومواقف، ويبث فيهم حركة تقيم للعمل نبضه النفسانى.

وقد أوصلته خبراته العديدة، وموهبته المتفردة على المقارنة والتقاط أوجه الشبه، إلى اكتشاف ضرورة التحريف فى الأشكال، ويمكننا أن نقول إنها ضرورة لا غنى عنها أيضاً. بل وقد وصل به الأمر إلى التوفيق

---

(١) يفسر هذا السبب الذى من أجله أدرجنا ح. ى. أمين فى هذا المقام من الدراسة، وإن كان هو، من وجهة النظر التاريخية، ينتمى إلى الجيل الثانى.



١٩- محمود سعيد الجزيرة السعيدة ١٩٢٧

(مجموعة ج . نيكولا بيدس)



٢٠- محمود سعيد شيخ يصلى - ١٩٤١

(مجموعة فايقة هانم)

أحيانا بين مسلمات أساسية وأساليب جد متباينة فى جوهرها، كما بين السيريالية والتعبيرية.

وقد بدأ ح. ى. أمين انطباعيا، وتذكرنا لمسة الفرشاة فى البورتريهات التى صورها آنذاك ببعض الممارسات الغالية لدى مانشينى إثر عودته إلى مصر. على أنه سرعان ما شق طريقًا خاصا فى المدرسة التعبيرية ، ممهداً بذلك السبيل لرافع، والجزار، وندا.

وفى لوحاته القليلة، مثل "الراقصة النوبية" و"عازف الناى" نعاين رسوخًا فى الصنعة ، ومفهومًا بدائيا للحركات والقيم البنائية للوحة التى تنحدر عن مزاج شخصى واثق من نفسه.

وبالإضافة إلى ذلك ، فإنه من ناحية اللون والنور، توصل ح. ى أمين إلى تحرير الإضاءات تبعًا للاحتياجات التشكيلية والسيكولوجية للعمل. واللوحات التى سبق لنا الإشارة إليها أمثلة ناطقة على ذلك، ففى "الراقصة النوبية" يرد الأخضر الداكن والبنى "الفان دايكى" على الأحمر المجاور لهما بأصفر ذى أرضية من البنى الفاتح.

على أنه وإن كان من المؤسف أن هذا المصور الأصيل قد كف عن إنتاج اللوحات، إلا أن أبحاثه العديدة، واهتماماته التربوية، جعلته يحتضن فى "جماعة- الفن المعاصر" التى أسسها أكثر التجارب جسارة، ومن هذه التجارب ما أوصل إلى الصحوة الحقيقية للضمير التصويرى فى مصر.



٢١- إيمى نمر لوحة «الميلاد»

(من مقتنيات متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



٢٢- إيمى نمر الأم - ١٩٣٦



٢٣- إيمى نمر ڤينوس السوداء - ١٩٤٥



٢٤- إيمى نمر　　　　　　بائعات السمك ١٩٣٧



٢٥- إيمي نمر مرسى نيلى - ١٩٥٣



٢٦- چورچ صباغ عارية على الفراء ١٩٢١



٢٧- چورچ صباغ جنادل أسوان ١٩٥٠



٢٨- حسين يوسف أمين　　　في المقهى البلدى - ١٩٥١



٢٩- حسين يوسف أمين　　الراقصة والزمار　١٩٥١-١٩٥٢



٣٠- حسين يوسف أمين وجه نوبيه - ١٩٥٢



٣١- حسين يوسف أمين مستحمات على الشاطئ - ١٩٥٣



٣٢- رمسيس يونان	ضمير المستقبل ١٩٦٠

الفصل الثانى

القلقون

(١٩٣٨- ١٩٤٦)

"لو تبينتم فى أعمالى تعبيراً غامضاً وجسيماً، بل وحتى مستهجناً أيضاً ، وخارجاً على كل جمال كلاسيكى، وهو العنصر المنحدر عن ذلك الجانب اللعين المتأصل فى ، والذى ليس سوى الانعكاس لأحاسيسنا المكبوتة كشرقيين، لو تبينتم ذلك، فهنا يكمن اكتشافى.

ولو كنت قد توصلت إلى العثور فحسب على المعالم الأولى لفن محلى جديد، فبهذا وحده سوف أعتبر نفسى فنانا".

ك. التلمسانى

(إعلان الشرقيين الجدد)

يناير ١٩٣٧

من الصعب على بعض الفنانين المنعزلين، الذين تعتبر أعمالهم منبتة الصلة بالوسط الذى أنتجت فيه الادعاء بأنهم قدموا بذلك إنتاجاً فنيا ذا صبغة قومية، أو أنهم حتى بعطائهم هذا أمكنهم أن يوقظوا الوعى الجمالى لشعب معرضٍ عن عالم التشكيل ما دامت الوسائط المستخدمة مستوردة والرسالة المعبر عنها لا علاقة لها بأغوار حياة الأمة. إن إفساح المجال للحوار المشبوب العاطفة بين الفنان وقومه هو النقطة التى يبدأ منها تاريخ فن أى بلد.

ولكن كما سبق أن قلنا ، فإن محمود سعيد وناجى إنما كانا مثلين على نجاح استثنائى، ولكنه أيقظ فى مصر الرغبة على ألا يبقى ذلك النجاح مجرد استثناء، وبعبارة موجزة : خلق تنافس ، بل ويمكننى أن أقول روح تمرد على الأوضاع التى رسمت للفنان المصرى.

وقد كانت هذه الأوضاع عديدة وغير مقتصرة على الأكاديمية فحسب، ولكن لأن الأكاديمية كانت العقبة الأكثر ظهوراً ، بل والأشد مداهمة أيضاً ، وعلى الرغم من أن دعاماتها بدت قوية فى مصر فقد كانت أكثرها تقبلاً للانثلام بسبب إجماع التمرد على الفن الغربى، أضحت هذه الأكاديمية بطبيعة الحال أول ما أراد الشباب التحرر منه.

ولكن أولئك الذين يسعون مكبلين بالأغلال لنيل حرية عزيزة المنال، وذلك بسبب الصعوبات الواجب التغلب عليها هم ليسوا إلا منشغلين بهذا السعى، وينتهى بهم الأمر إلى رؤية هذه الحرية على أنها هدف وليست وسيلة ممكنة. ولكن الحصول على هذه الحرية هو انتصار على غاية من الصعوبة الظفر به حتى إن أولئك الذين يحصلون عليها لا يكون لديهم بصفة عامة شىء آخر يعرضونه.



٣٣- كامل التلمسانى بورتريه للكاتب «ألبير قصيرى» ١٩٤١-١٩٤٢
(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



٣٤- كامل التلمسانى «قصيدة حالكة للشاعر چورچ حنين» - ١٩٣٩
(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

إنهم يخلقون من هذا الواقع حقبة انتقالية، ومن يأتون من بعدهم ينسون أن يكونوا معترفين بالجميل، وضد الأمر الذى على غاية من الظلم.

وفى الحقيقة، ما من شيء أكثر مدعاة للاهتمام بالنسبة للمؤرخ من حقبة حافلة بالمساعى فى كل الاتجاهات، وبالتجريبية، والإخفاقات المؤسسية، بميلاد وموت العديد من الجماعات المتحمسة على الدوام والمدججة بالإعلانات ، وغالبا ما تكون منزوية فى خطأ الخلط بين الأفكار الجمالية ، والسياسية ، والاجتماعية، والأخلاقية، ولكنه خطأ يحيى الأرواح فى عمل بركانى، ويعرِّض الفنان لمئات المخاطر المختلفة المتعلقة بفنه، ومنها ما هو فى بعض الأحيان قاتل له، ولكن على الدوام موح فى عنف بانفعالات، يحيا من أجلها الشباب، ويعتقدون أنهم قادرون أن يموتوا فى سبيلها.

وفى مصر، إزاء الصدام بين الأفكار– التى هى أيضًا غريبة على الفن ، والتجارب الفنية بقدر ما كانت أيضًا مهوَّلاً فيها ، ومتحمسا لها فى تعددية متناقضة – فإن الفنان الذى عاش هذه المرحلة الانتقالية، استخلص مفهوم التزام جعله مرتبطًا بأصوله العرقية، وأيضًا مفهوم الحاجة إلى استقرار وتماسك بين ماهيته وعطائه، وفى النهاية درس على غاية من الأهمية، مؤداه أنه يُمكِّن الأكاديمية من أن ترصده تحت مسميات وسمات غير متوقعة، ولأنها ليست جمالية، بل وسيلة للمعنى عبر صيغ تكرارية يمكن أن تصيب الجماليين وأكثر المدارس حداثة ومعاصرة، على نحو فهم منه الفنان المصرى ، بفضل إخفاقات هذه الحقبة أنه لن يكفيه أن يكون سيرياليًا أو تكعيبيًا أو حوشيًا كى يكون أصيلاً أو حتى متحررًا من التقاليد ومنتميًا إلى الحركة الحديثة.

وأضيف إلى ذلك أن فنانى هذه الحقبة الانتقالية شارفوا على الموت جوعًا حتى يستطيع الذين جاءو من بعدهم وتبعوهم أن ينعموا بالحياة؛ لأن أولئك كانوا كبش الفداء، و أما هؤلاء فقد حصلوا على كراسى الأستاذية فى كلية الفنون الجميلة ، وباعوا أعمالهم لمتحف الفن الحديث ، ورأوا لوحاتهم معروضة فى فينيسيا وباريس ، وفى البرازيل .

أما اليوم فالفنان المصرى جسور، بل ومغامر، ما دام أنه لا يكاد يبقى على الدوام فى حدود تقنيته ، ولا يقبل أن يلزم ما بإمكانه أن يؤديه، ويدفع بعمله إلى ما هو أبعد من ذلك ، معرضًا نفسه مع كل لوحة يعرضها لاحتمال الإخفاق القاتل. وهو جد مفعم بالخيلاء مما يريد أن يقوله متعجلاً إلى الحد الذى يثير الدهشة. برم بالتقنية، ومثل الصبية الصغار يحاول أن يفعل "من كل حبة قبة"، ومهما بدا العمل الذى ينتجه أعرج متعثرًا ، فإنه لا ينتظر لها أن يعتبر فى تمام الاكتمال.

ومن الجلى أن الناقد فى هذه الحالة عليه أن يصيح منبهًا إياه إلى الخطر، مذكرًا بكبح جماحه والتزام



٣٥– فؤاد كامل　　　　بدون عنوان – ١٩٦٠



٣٦– فؤاد كامل　　　　تكوين – ١٩٦٠

النظام ، ودعوته إلى العمل ، طارحًا كل هذا الحماس الصبوى مزيدا من الأناة والتمهل.

فيما مضى، كان الأمر على عكس ذلك تمامًا ، وكان يجب أن تمضى بعض النفوس المغامرة، التى استحوذ عليها حقا حلم لا يلقى تبريرًا فى التمرد – منادية بالحرية. كل الحرية دون انقطاع، داعية الفنانين، بل والجمهور أيضًا إلى إذكاء روح الطموح والحماس فيهم، وباختصار إلى تحقيق انتصار صعب على الخنوع والجهل والكسل، كل ذلك معًا. وكان يجب إتيان ذلك فى المجالات جميعًا: التصوير، والنحت، والأدب ، والاجتماع، والسياسة، والأخلاق، لأن الضمير لا يصحو فى مجال واحد من الأنا أو اللا أنا، بل فى جميع المجالات معا وإلا فلا صحوة.

وقد تكون هذه الضرورة قد التحمت قليلاً، بل فى بعض الأحيان كثيرا باراء ووجهات نظر شباب الفنانين والمثقفين فى تلك الحقبة الانتقالية، ولكن النتيجة تبدو اليوم مدهشة، يكاد يكون كل المصورين المصريين الذين لهم قيمة: شعراء، وكتابا، ودراسين، يجدون جميعًا فى التزامهم هذا صحوة الضمير فى عالم كل منهم.

وفى الختام من المناسب أن نسجل أن جمهور مصر كان، كما لوكان فى ريف قصى ، متخلفًا عن فرنسا بخمسين عامًا بالنسبة للأدب ، ومائة عام بالنسبة للتصوير والموسيقى، وأولئك الذين مرضوا ووخزوا حقبة الانتقال التى أتحدث عنها نجحوا فى شىء احتفظ بتواصل: أنهم جعلوا الجمهور المصرى، أو على الأقل الصفوة منه، معاصرًا للجمهور الفرنسى، وقد كان من قبل جامدًا متزمتًا. وبطبيعة الحال، فإن هذه الحالة من الغليان الفكرى لم يكن بالإمكان أن تولد بين ليلة وأخرى، بل إنها احتاجت إلى مرحلة إعداد يمكن أن أسميها مرحلة المجلات الشابة . وقد كانت توجد فى بداية فترة ما بين الحربين نشرة "راية الخيال" La Chimese التى تدين فى ذيوعها إلى حضور المثال مختار : الذى وصل من باريس حيث عاش بصحبة ماريو مونيه، وعرف أهمية الصلة بين الفنان والجمهور، وإن لم أدرك الحمية الخيرة التى تحيى فى باريس الأوساط التى يبتكر فيها شىء جديد. ثم بعد ذلك صدرت مجلة "الضيافة". ولم تكن من الناحية الأدبية سوى منتج رومانتيكى من الدرجة الثانية، ذى طابع ريفى وعتيق ، ولكن ما استأهلت هذه المجلة عنه التقدير هو أنها أقدمت على شىء جد جديد وهو أن هيئة التحرير كلها أو غالبيتها كانت من النساء، وكانت تضم إيمى خير الشاعرة، وحماية ونيللى قوشيه زنانيرى.

وفى بداية النصف الثانى لفترة ما بين الحربين، أسست جماعة "الإسيست Essayistes "البحاث التجريبيين، وأصدرت مجلتها بعنوان "إسهامة" "un Effort " مع سالتيل وجيل ليفى فى مجلس التحرير، ولكن محتوى المجلة لم يرق إلى مستوى الجهد المبذول فيها، وظل فكرها مدرسيا.

وأخيراً، فى عام ١٩٣٤ قام محمد محمود خليل الذى كان يرأس صالون القاهرة الرسمى بتزكية بول- ألفريد ڤيس الذى كان شخصية مرهفة الحس، معطاء، وعلى كفاءة وخلق، وعدوا لدوداً للأكاديمية التى كان لها قدح معلّى فى جمعية محبى الفنون الجميلة - قام بتزكيته لتولى إدارة "إسهامة" ففتح الأبواب لجورج حنين ، ونظم من أجل موسم عام ٣٤ -١٩٣٥ أول صالون "للإسيست" وسرعان ما لمَّ جورج حنين - الشاعر المنظر، صاحب الروح المغامرة، المتشوق لكل ما هو غريب - شمل الطليعيين من حوله.

وفى عام ١٩٣٧، حدث شرخ بين أعضاء جماعة "الإسيست التجريبيين" على إثر حفل نظم لمارنييتى الذى كان فى زيارة عابرة لمصر. وقد حشن حنين فى الحفل هجوماً على التواطؤ بين الشعر و الاستعمارية الإيطالية فى الأعمال الأدبية للفاشية.

وأسس حنين جماعة "الفن والحرية" التى انضمت إلى دعوة بريتون المعلنة فى بيان بعنوان "من أجل فن ثورى مستقل" وقعه عام ١٩٣٨ فى المكسيك مع ديجوريفيرا. وقد نشرت جماعة "الفن والحرية" بيانا بعنوان "يحيا الفن المنحل" احتج بشدة على الخطر الذى ألقى به هتلر على التصوير الحديث، ودعت الشبيبة الفنية إلى إبداء الرفض ضد ذلك، كل بطابعه الشخصى، وإلى التمرد على المفاهيم المسبقة.

على أن هذا البيان جدير بأن نورد هنا أهم فقراته: "نعرف بأية عدوانية ينظر المجتمع الحاضر إلى كل إبداع أدبى أو فنى يهدد مباشرة على نحو قل أو كثر الدروس الأدبية والقيم الأخلاقية التى يعتمد على الحفاظ عليها إلى حد بعيد بقاؤه هو ذاته - بل ديمومته.

وهذه العدوانية تتجلى اليوم فى البلاد الشمولية وفى ألمانيا الهتلرية على وجه الخصوص، بأكثر السبل دناءة ضد فن يصفه بالانحلال عسكريون شرسون تبوءوا مراتب السادة مطلقى السلطان، وهم أدعياء علم ومنحلون.

أيها المثقفون، والكتاب، والفنانون! فلنعلن معًا العصيان. هذا الفن المنحل، يخصنا متضامنين. فيه تكمن كل فرص المستقبل. فلنعمل من أجل نصرته على العصر الوسيط الذى ينهض فى قلب الغرب من جديد.

ثم أقام چورچ حنين بعد قليل معرض الفن المستقل، وقد تواجد هناك وكان من بين عارضيه عديد من الفنانين الأجانب تواجدوا هناك، إما لأنهم منخرطون فى قوات الحلفاء، وإما لأن العمليات العسكرية قد احتجزتهم فى مصر ردحًا من الوقت. ونذكر ضمن آخرين المصور المجرى إريك دى نيميس(*) ، الفنان الممتاز، المصمم، والرسام ، ومعد الديكور المسرحى، والموسيقار، والمعمارى، والمثال،

(*) انظر الفصل السابع.



٣٧- رمسيس يونان عالم سيريالى



٣٨- كامل التلمسانى الألم - ١٩٤١

الروح النقادة المريرة. وتمتد انشغالاته من الأدب إلى الفلسفة ، من تاريخ الفن إلى تاريخ الموسيقى، من المسكوكات إلى الفهرسة، وذلك مع سيطرته على كافة تقنيات هذه المواهب المتنوعة كما نذكر المصور الإنجليزى دافيد دى بيثيل صاحب الإبداعات الغريبة، وأخصائى الملابس المسرحية والمستنسخات الفنية، وأيضًا وليام ويلز المتخصص فى تاريخ العمارة، وجون فليمينج المتخصص فى تاريخ الفن الذى أتاحت زيارته لمصر التعريف فى الخارج بالمزج الطريف بين الباروك والركوكو فى عهد محمد على، وإيان فليتشر، الشاعر الإنجليزى والمترجم المدهش لأكثر قصائد الشعر الإسبانى عتامة وغرابة ، والشاعر الإنجليزى جون والير المتصدى على الدوام لاكتشاف المواهب الجديدة، وجورج فريزر أكبر الشعراء الإنجليز الشبان، بحاثة، وفيلسوف، ومترجم مرموق، وسيريل دى بو، الكاتب ومؤلف الدراما وعالم جماليات ، وباحث، ومؤرخ مسرحى، وناقد وكم من أشياء أخرى عديدة . و يجب ألا ننسى أن جماعة "المدفأة" (The Fa Lamander). التى أسسها جيرار بوليت، الشاعر ومترجم هوراس، اتخذت مركزها فى الزمالك- ذلك الحى الأنيق من أحياء القاهرة - وكانت تضم جورج فريزر، وجون والير وسيرسل دى بو وآخرين ، كما أن مجلة "مشهد شخصى" Personal londscape (منذ ذلك الحين. كان يعاد طبعها فى لندن على هيئة المختارات)، وتضمنت أعمالاً لم يسبق نشرها للورنس داريل، وبرنارد سبنسر وتيرينس تيلر وروبيرت ليديل (الروائى والبحاث الذى لقى مؤلفه "بحث فى الرواية" نجاحًا، وأثار ضجة فى لندن بسبب تعويضه لبعض الأعمال ذات الصيت الراسخ). وإن غالبية الفنانين والكتاب الذين أشرت إليهم كانوا يجتمعون بالقاهرة حول سيريل دى بو وإريك دى نيميس فى مكتبة راكاح، التى كان يرتادها چورچ حنين وكافة الفنانين المصريين الشبان، وإن مرسمى إريك دى نيميس ودافيد دى بيثيل كانا يفتحان أبوابهما لكل قادم من أمثال التلمسانى، وفؤاد كامل ، ورمسيس يونان، وسمير رافع [١] الذين تعلموا هناك ما لم يكن بإمكانهم أن يتعلموه فى أى مكان آخر. وإن إريك دى نيميس كان يعرض عادة فى صالون المستقلين ويمد فنانى مصر بالتشجيع، وقد أعطى لفترة من الوقت دروسًا فى تاريخ الفن، وإن تأثير سيريل دى بو هو الذى حرر شباب الإسكندرية من إعجابه بأناتول فرانس، وبييرلوتى، وبورجيه، وبرنستين، والتصوير الأكاديمى، وفجأة اكتشفوا - تحت تأثيره - مالارميه، وفاليرى ، وجيد، وبروست، وكلوديل، وبيكاسو، وبراك، وماتيس ، وديرين. وقد قدم للمسرح خمس عشرة مسرحية جديدة، وقدم من

(١) انظر الفصل الثالث.

أمام البحر



٣٩– رمسيس يونان　　مشهد سيريالى



٤٠– رمسيس يونان　　أمام البحر

إذاعة القاهرة أحاديث عديدة كما كتب چورچ فريزر المادة، وأصدر كل المجلات التى ظهرت أثناء الحرب فى الشرق الأوسط متعلقة بدعاية الحلفاء باللغة الإنجليزية. ونشر جون والير مجموعة مختارات من الإنتاج الأدبى فى مصر إبان تلك المرحلة، وإذ نشر سيريل دى بو - فى طبعات جد فاخرة - بعضًا من أعماله، فتح الطريق لظهور الطباعة الفاخرة فى مصر، مستثيراً بذلك النشاط فى المكتبات. ونشرت إقبال العلايلى مجموعة مختارات من الأدب الألمانى، ونشر سانتينى مختارات عن باريس، كما أصدر إتيمبيل مجلة فاخرة بعنوان "قيم". وقد تولى إريك دى نيميس إعداد الرسوم والزخرفة لأغلب هذه الأعمال ويرجع الفضل إلى هذا التقارب بين الفنانين الذى هو فى العادة مفقود أن وجد ألبير قصيرى الفرصة كى تترجم أعماله إلى الإنجليزية، ويلقى بذلك الشهرة فى أوروبا.

ولكن وسط هذه الحمى الإنتاجية. ووسط علاقات بلا توقف، ومناقشات، وإصدارات ومعارض، لعب چورچ حنين دوراً مهما. فهو الذى نظم معارض المستقلين عام ١٩٤٠ تحت رعاية "الفن والحرية" وعام ١٩٤١ فى عمارة الإيموبيليا، وعام ١٩٤٢ بفندق الكونتيننتال ، وعام ١٩٤٥ فى دار الفن بمدرسة الليسيه الفرنسية، ومن ثم كان هو بحق العلامة المميزة للاتحاد بين الفنانين المصريين و الأجانب ، وهو الذى حقق التلاقى بين الجمهور والتصوير الحديث، وأوجب على الفنانين المصريين طموحات جديدة، وربما كان وجود السيدة إقبال العلايلى، حفيدة الشاعر المصرى الكبير أحمد شوقى إلى جواره، قد أسهم فى حصوله على موافقة أهل الفكر فى البلاد على وجهات النظر الموغلة فى الجسارة.

فى هذه الحقبة، ترجم "فصل فى الجحيم" لريمبو إلى العربية ونشر فى "التطور"، وأصبح كافكا وسارتر وكامو مقروئين ، وبيكاسو، وديلڤو وتانجى ، ودالى، وماكس إرنست أساتذة فنانين موثوقًا فى كفايتهم وأكثر القيم المؤكدة لعصرنا.

على أن تماسك الحركة كان قصيراً ، وفى عام ١٩٤٧ لم تكن "جانح الرمال" سوى محاولة سريعة الزوال للعمل على إعادتها إلى الحياة من جانب الشاب فؤاد كامل الذى كان بالكاد قد توصل إلى إثبات وجوده برسومه الأوتوماتية وتصاويره الراسخة العنيفة التى أبدعها من أجل قصائد شنودة.

ولكن منذ وقت بأكر من نشوئها ارتبطت الحركة بطريق بدت فيه الانشغالات الأدبية تتوافق بمزيد من الفعالية مع شخصيات المنتمين إليها، وقد وضعت هذه المحاولة الأخيرة نهاية لمرحلة قلق صبوى وموجع.

على أن المصورين المصريين الذين يكتفى بذكرهم من هذه المرحلة هم كامل التلمسانى، ورمسيس يونان، وباروخ وفؤاد كامل.



٤١– رمسيس يونان ضمير الأرض – ١٩٥٨



٤٢– رمسيس يونان المدينة السحرية – ١٩٦٠

(١)

كان كامل التلمسانى وليد الثورة وجيشان زمان الحرب. نمَّت أعماله الأولى المعالجة بالجواش، عن فن عنيف، وحس لونى درامى ملفت للأنظار، وجمالية صادمة، وعن مدلول التزام وإيحاءات تسمعنا لغة شديدة اليأس والتمزق العصى على التحليل. التشنجات، وصرخات اليأس، والنوبات، كانت تخنق عنده الواقع الذى لا ثبات له للأزمان الغابرة. وترزح القيمة التشكيلية عنده تحت عبءٍ يسحق الحس التصويرى. وعند الاقتراب من نهاية عمله بالتصوير انخفضت جرعة الهول والتطرف الأقصى فى ألوانه. ومع احتفاظ التلمسانى بحسه المثير للإشفاق والآخذ بالألباب فى إبراز الجراح الإنسانية أدرك أن عليه الانصياع للقواعد الجوهرية للتصوير الزيتى. وأخذت التفاصيل تفسح الخطا لتآلفات فى الإيقاع أقل تضادا أو تصادمًا، ولكن كان العديد من التضحيات والضيقات، والتخليات قد وسمت ما شاب صرخة الفنان من يأس وعدم فاعلية وصيرورة الحركة أضعف من المصير المفجع لحضارة متعطشة للدماء واللاعدالة الاجتماعية.

(٢)

كان رمسيس يونان أكثر حزمًا ويقينية، وبدا تمرده أكثر إنسانية وذلك بفضل السيريالية. ولما كان أكثر ثقافة أيضًا، فقد ارتضى الانشغال التحليلى الملح، وكانت شخصياته ذاتها خاضعة لفلسفة عقلانية من بائع الأشياء، بل إن نبرة قاسية صماء كانت تغلف شخوصه الرخامية.

وكانت هذه بداية رائعة تبعها ما يربو على عشر سنوات من الصمت وعندما عاد يونان إلى التصوير عام ١٩٥٧ جلب ثمار تأملاته وقراءاته.

اختفت الوجوه الرخامية التى سبق أن أشرنا إليها، وقد تحررت هوية الكائنات من كل فردانية خاصة كى تواجه الركض الجموع للأشكال نحو الصيرورة، ويبدو أن صمت يونان وجد فى وفاة كامو ذاتها معيارا جديداً للتفكير أقلق وجوده كله. وقد صدم نضجه بالمصير الذى صارعه فى صباه المتأجج. ويبقى من الآن فصاعدا الحيز الضخم للصحارى السحيقة مترامية الأطراف ، صحارى التمرد وإصرار النبات ، وصمت الجماد. وقد أضفت الأرض كلها الانسجام على انتصاره الجديد وفقًا لضمير إنسان الغد، الإنسان المتمرد، الإنسان الملتزم الصمت، الأسئلة بلا إجابة، الانتصار عقيم ، والحرية فى الأغلال سنة، وهل يعنى ذلك أن المصور المفكر يجب أن يتنحى ويستسلم؟ هل يعنى ذلك أنه ما عاد من أوان للكلمة أو لسراب الألوان؟ هل يعنى ذلك أن المعمار العقلانى للإنسان، الذى دأبت النزعة الإنسانية عشرين قرنًا على تشييده يجب أن يهوى وينهار ، ويفسح الخطى للغة مشوشة مؤلفة من مجرد إرهاصات وأصوات أولية متلفظ بها؟

ولاشك أن رمسيس يونان لايقترب من الأزمان الجديدة مجرد اقتراب سلبى، بل هو مدرك فحسب للقيم الموجودة دومًا رغم النكبة العصرية التى نحضرها والتى يرتبط بها فكرنا أينما كنا، ويظل خاضعا لها.



٤٣- باروخ "العربة" - ١٩٣٩

(متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية)



٤٤- باروخ　　　　تكوين



٤٥- باروخ   فتاة - ١٩٤٠

وليس هذا الوعى هو الفعل المتحرر ، بل هو الفعل الذى فى عداد التكوين. إن المسيرة جد مختلفة: يتوحد الممثل والمشاهد فى المسيرة ذاتها وتحت السمة العالمية ذاتها. ما عادت الثورة مجرد ظاهرة بسيطة، بل حقيقة واقعة، حقيقة تندمج فى لاشعورنا الذى يشكل هويتها، ويأسر أكثر أصدائها خفاءً. الأجساد المشبعة بالشمس، التى تحدث عنها كامو . نضحت عمداً بهيئتها وتوقعها الديونيسى لتلحق بسر الحبات الذهبية تحت السماء البنفسجية لخريف البحر المتوسطى. إن الرياح حاملة الإلهامات التى يعجز عنها الوصف، وأشعة الشمس المتحيرة فى مسيرتها غير المألوفة لن تتحكم في المستقبل فحسب ، بل وسوف تسيطر على الانحلال المضطرد لمستقبل غير مؤكد (٦١-٦٢).

ما عاد ثمة تكوين ولا تآلف كمى مما يستجيب إليه النقد الفكرى للمتأمل، بل حل محل ذلك بسط للقوى كافة على اختلافها، وتضافر كل صخب وضوضاء، والإدلاء ببرهان حيث لا مجال لبرهان.

هل ارتضى رمسيس يونان، الذى هو مصور قبل كل شيء، واستخدم أساليب نقلتها إليه التقاليد التشكيلية؟، هل ارتضى فى تصويره الثورة التى قذفت به إليها عقلانيته أو يمكننا أن نقول عقلانية كل الأزمان، أم أن هناك فى حالته انفصاماً بين المصور والمفكر؟

أجل، وذلك لو لم يكن يونان قد أدرك الهوة التى تفصل فكره عن متطلبات التشكيل. ولم يكن قد ارتوى بالنزعة الإنسانية الجديدة، ولم تكن أحلامه قد صاغتها لهفة ريمبو، وحتمية لوتريامون الإجرامية والملائكية فى الوقت ذاته، وشخصيات ساد، وصوت بريتون الكبير، كل ذلك معا إنه لا نكران لماضيه؛ ذلك الماضى يستحوذ علينا، وتصبح عيوننا وقلوبنا مفتوحة من جديد على ما كانت عليه فى زمن الأحلام الأولى.

وبعد ماذا يقال عمن يتناول القربان فى حجر ثورة لا نكران لها، مولودة من رحم التقاليد المتواتر عليها، بل وشارك يونان؟ أم الثورة فى إنضاج الثمرة التى سقطت من الشجرة التليدة المنغرس جذعها فى أعماق غير مشكوك فيها ، وإن كان الكشف عنها دائبًا من جديد؟ لا يبقى إزاء ذلك سوى التهكم، والتزام الصمت، وهو موقف اللاقبول وهو موقف الرفض وعدم الانتماء إلا أنه على عكس ذلك لو أن الرجل لم يتمسك، أو لم يعد يتمسك بالكلمة التليدة، فإن قلبه على العكس ، أفصح عن تشبثه بالقديم فى لغة جديدة. ظل رمسيس يونان واقفًا على قدميه، عنيداً منيعًا على عتبة البناية التى أقامتها التهويمات المتمردة لأيامنا الأخيرة .

وهو لم يجتز العتبة، ليس لأنه لا يعرف ما الذى ينتظره فى قصر التيه، ولكن على العكس، فإن هذا التمرد يرقى إلى ما هو أعلى من الجموع المتعاركة كى يحيا على نحو أفضل مصير هذه الجموع ذاتها.

وسوف نلقى كل هذا التوتر الدرامى لوجوده مسجلا بإلحاح فى ألوان لوحاته وتكويناتها. كان دالى نقطة انطلاقه، لكنه لم يقتف أثر أستاذه فى كل



٤٦- فؤاد كامل　　　　　　بدون عنوان - ١٩٥٨



٤٧- فؤاد كامل　　　　　　تجريد - ١٩٧٠

شطحاته العبقرية. بل إنه انفصل أيضاً، بغير عمق، عن اتباع ميرو وإيف تانجوى. على أن تقنيته - بالمعنى المادى للكلمة - مدينة إلى الفلاندريين وفنانى الشرق الأقصى المجهولين فيما يتعلق بنمنمة التفاصيل، وتحرر الألوان البدائية المدمجة فى أصداء النغمات الثرية أو بعبارة أخرى فى جزئيات درجات التلوين. وقد قام التكوين عند رمسيس يونان على الباروك بقدر ما قام أيضاً على الكلاسيكية. وإن توالد الخطوط، وحصيلة الأفقيات العديدة والعموديات ذات الظلال جاعلة جسم التكوين كأنه يسيل دماءً، والتحولات الأريبة إلى العذوبة التى تكاد أن تكون لانهائية، فتضىء البنيات والبنفسجيات وترقى بها إلى لسة الذهب - كل هذه الخصائص الجوهرية ترسى الحقيقة الداخلية لفكر مرهف، متماسك، وصادق تشكيليا، ومع ذلك، فثمة انسجام كبير ينتظم اللوحة، ويعطيها نبرة كلاسيكية، وتتلاقى لدى يونان ديمومة لونية تتمركز عند نغمية فريدة: الرقائق البنية، الأخضر، البنفسجى، الأحمر، البرتقالى، البنيات المحترقة تضاعف إيقاعاتها المتعددة فى ضوء مذهب، ملطفٍ للتضاد،مدبر للأحاسيس الرهيفة للحلم وللحياة.

تصوير مثقف، تصوير شاعر، تصوير رجل ممزق بين عالمين، على حد قول موريس جوين

(٣)

باروخ ليس مثقفًا وما من فكرة ميتافيزيقية، فى اعتقادى، قد أقلقت حساباته كفنانٍ. هو مصور حرفى بأرحب ما فى هذا التعبير من معنى، وأجمله أيضًا. بدأ باروخ يشق طريقه مصوراً للمادة فى الآونة التى عرفت السيريالية فى مصر دروبًا جديدة تدق عن الوصف موغلة فى ضمير الشباب النشوان بالمتعة والحلم أما باروخ فلم يشارك فى هذا التيه. بل إنه لم يقتصر فى هذا الخضم كمتفرج، بل "كمحارس حدود" يكاد يشهر سوطه فى يده، مطالبًا من خلال أصدقائه ورغما عنهم بحقوق الحكمة والتبصر وذلك على حساب الحلم أيضًا، بل وامتنع عن المشاركة بأعماله فى «معارض الفن الحر».

ويبدو باروخ منذ أول أعماله، وقد فهم المعنى العميق لخطوط القوة فى اللوحة: خطوط القوة التى تفصح عن التكوين، أو بعبارة أخرى السبب الأولى لكل توازن تصويرى. أضف إلى ذلك الكد الحثيث لرجلٍ كان مكانه أفضل لو وجد فى نقابة من حرفيى العصر الوسيط من أن يوجد فى عزلة مرسم فردى.

كان "الموضوع -الحافز" قليل الاهمية. أما ما كان ذا أهمية، وما كان أيضا يحسب له حساب عنده فهو التركيز على المحتوى الجمالى معتصراً الجانب المضمر للفنان، مبلوراً مسعاه للتأنق الأسلوبى، والانسجام والتوازن، والواقع ان باروخ تحرك من المادة متوصلاً إلى الانتصار على المادة، ولا زلت أذكر كل تلك الجدية التى كان يوحى بها عمله دون أن يتوصل قطّ إلى إقناع النقد. كان العصر عصر مطالبة اللوحة بأن تحكى حكاية ولم يكن لدى باروخ سوى أن يقدم تصويراً، وكان المدعوون يجدون أن



٤٨- فؤاد كامل "تكوين" - ١٩٧٠



٤٩- فؤاد كامل — جزء تفصيلى من لوحة "تكوين" – ١٩٥٩

الوليمة المعروضة عليهم جد هزيلة. سأستحضر هنا لوحتين من مرحلته الأولى تعتبران ضمن أجمل الأعمال وأكثرها جدية بمتحف الفن الحديث بالإسكندرية وهما "امرأة وطفل" و"العربة" إيقاعات رمادية تتوازن مع الألوان الزرقاء العميقة أو مع لون أحمر هندى ، وتكوين صارم وجيز احتفظ فى الوقت ذاته بدرس جروميير ولوت وخط حازم قاطع، و جو مغلق معزول بتأثير بنية قوية، ملتزمة بالمفاهيم المثالية لقاعدة الرقم الذهبى .

فى عام ١٩٤٦ سافر باروخ فى رحلة دراسية إلى فرنسا ، حيث زوده جليز، وجاك فيون، وجروميير، وليجيه، جنبًا إلى جنب مع تعاليم براك النبيلة، بالعنصر الروحى لتحول جديد لتصويره. لقد علمه "كلاسيكيو" العصر أن العمل الفنى ليس هدفًا فى حد ذاته ، بل هو وعلى الأخص التعبير الأول لبحث ملموس عن باب جديد مفتوح على تأملات القلب والروح.

وإبان بعض سنوات أخرى استخدم "الموضوع " كوسيلة لتحقيق الذات. وأما اعتبارا من عام ١٩٤٩ فان باروخ صفى ما ضيًا جاداً ليواجه صعوبات جديدة.

واصبحت مثاليته الجديدة تتمثل فى الآتى: أن يستنطق المادة ، أن يتطلب من الخط الخالص قدرة سحرية، أن ينظم مشكلة المكان ليس على أنه كما كان من قبل إطاراً يضم عالما وإنما بالأصح كحقلٍ للرؤى التى تتفتّح بجسارة على المستحيل، على المستعصى على الفهم ، على المجهول.

واعتباراً من ذلك صارت اللوحة مشاركة فى تجربة الإنسان ليس كفرد بل كجزء من ضمير سلالة، من ضمير عصر. الدائرة تكسرت، و الأشكال محقت وظهر الإنسان الجديد دون شكل ملموس، دون أنموذج مقرر، وقد أرجع الى المادة وتمثلت صيرورته بالضرورة كانتصار على المادة، ومن جهة أخرى ، فإنه على الرغم من موت الأشكال التقليدية ، فإن الإيقاع لم ينتقص ولو أدنى انتقاص. ويُجلى باروخ دلالته السامية بمتوازيات متكسرة وعموديات سامقة، وخطوط عمودية تتغنى بالمرور الحاسم للحدود المحاصرة المحيطة، محافظة على توازن المركز البصرى أو بعبارة أخرى "الحيوى" للوحة. ولكن إذا بقيت الحركة مرتبطة بالمادة، فإن الضوء راح يدفئ داخليا النبرات المضمرة للحساسية.

أود أن أبرز أيضًا عند باروخ الاقتصاد فى الوسائل، الذى هو سمة مميزة لتصاويره. ذلك الاقتصاد فى النغمات الأولية، والجرعة المنضبطة للكماليات حيث ما من درجة لونية تتملق العين، وإنما الكل يشارك بالحاجة ذاتها فى التوازن بين لون رمادى وإضاءة صفراء عميقة، حمضية، وكستنائى يتحول بالضرورة إلى لون بنى أو إلى أحمر باهر. إن

التوافقات البنفسجية فيما بينها تشكل، وحدها، العمق النهائى للوحة.

(٤)

ولما كان التلمسانى قد ترك المعركة مبكرًا كما انسحب يونان وباروخ إلى باريس ، فقد ظل فؤاد كامل وحده يمثل "العصر البطولى".

وقد حَدَتْ أرستقراطية "فطرية فيه، وحس أكيد بجدية الفن، بهذا الفنان المتشكك أن ينغمس فى تأملٍ نيتشوى. كان المعروف عنه عمله بتؤدة ، كما عرف عنه أيضًا إنه متأمل دون انزعاج للعادى من الاحتمالات الطارئة، ولكن لم يكن بالمعروف- حتى عام ١٩٥٨- أن صمته كان يقوم على تطور شبه كاملٍ لفنه.

كانت السمة السائدة لعطاء ورسالة فؤاد كامل هى الحصافة والفطنة. الواقع، أن هذا الفنان الأمين الذى ظَلّ يتأمل فنه منذ قرابة عشرين عامًا لم يجلب لا إلى لوحاته ولا إلى رسومه، أمارة مخفقة. إنه حالة جد نادرة وتستحق أن يشار إليها ، وبالأخص عندما تتعلَّق بذهن فضولى، قلق ، وعلى الدوام فى طليعة حركات الفكر أو الفن عندنا. الذى لا يحبه فؤاد كامل هو المغامرة كمجال لحرية يساء فهمها، ولكنه يحبسها كمؤشر أمان للرد على أكثر تساؤلات وجودنا إلحاحًا. ولعل البعض سيكف لذلك عن فهمه؛ ولكن ذلك لن يحبط همته عن أن يشق طريقه، عبر ما يدق عن الوصف، موقنًا بأن إدراك الحقيقة ينتمى إلى ما ليس له حدود. وبالإضافة إلى ذلك، فإن ثمة توازنًا كبيرًا ينتظم كل مسلمات مشكلته الداخلية: ألا وهى إسهامه هو نفسه فى التوازن الحواسى الذى يوحد بين الكائنات الحية فى نظرة تساؤلٍ إلى حياة الأشكال، والألوان ، والأنغام اللانهائية لدقائق الفوارق الروحية.

من السيريالية، ثم التعبيرية التى مارسهما فى بداياته، إلى الفن اللاتشخيصى فى مرحلته الحالية، ليس ثمة انفصام ، بل هناك تواصل. من المؤكد أن الخطوط قد اتخذت لغة جديدة، بينما على العكس احتفظ بالتكوين، وقام توازن عضوىّ فى اللوحة، أما عن الفكر، فيجب الاعتراف بأنه تحرر من معوقات الشكلانية كى يختط طريقه فى المجال البكر لشاعرية الألوان.

سوف يكون من السهل أن نمضى إلى تنمية فكرة محورية، كثرت مرات الإفصاح عنها، للرابطة بين الشعر واللون. لكن هذا ليس موضوعنا، ولنضع فى الحسبان فحسب كمال الرؤية، وتوجهها إلى حد كبير نحو أسرار الضوء والظل والحقيقة، وإيماء التفاصيل بدورها إلى المنحنى الفكرى غير المحدود، لقلب فى مواجهة التنوع اللانهائى للأغانى المضمرة. وتنطوى الألوان ونمنماتها، على رصيد بتعاويذ تلك الليالى الباردة، الرطيبة، بل والمفعمة بتهاويم الروح أيضًا، كما يبين النهار فى بعض الأحيان بقسوة حقيقته

وصـرامـتـهـا. ولـيـست كلمـة الـهـروب هـى المناسـبـه للاستـخدام فى موقف مثل هذا، بـل كلمة التـحرر، وإن لم يكن فـؤاد كـامل بدفـوف النقـد ضـاربًا، فـإن تزوده بأسلحة الحقيقة ، قاد مواطنيه نحو التجريد.



٥٠– عبد الهادى الجزار القضاء والقدر – ١٩٤٩

(مجموعة مارى كافاديا)

الفصل الثالث
يقظة الضمير التصويرى
(جماعة الفن المعاصر)



٥١– عبد الهادى الجزار فرح زليخة – ١٩٤٨

منذ عدة قرون، ماعاد هناك مصورون مصريون ، ذلك أنه فى الحقيقة ما كان بالإمكان أن يُسمى بهذا الاسم لا ممارسو المنمنمات الفارسية ولا الزخارف الشرقية المستجلبة إلى مصر فى منتصف العصر الفاطمى، وهى التى تدهورت فى أزمان المماليك المهجنة، ومتى كان الأمر كذلك، فليس مدهشًا أن نصادف بعضا ممن يؤكدون أن التصوير المصرى إنما بدأ بفضل معجزة حوالى عام ١٩٤٦(١)، على أن كثيرين يعتقدون أيضًا إمكان إرجاع هذه البداية إلى السنوات الأولى من القرن العشرين . ولكن هذا رأى خطير: فذاك التصوير كان يحتفظ إلى حدٍّ كبير إما ببصمات الانطباعية الإيطالية كما جسدها سيجانتينى ، أو بالصورية الضيقة التى أوحى بها جياكومو فافوريتو، بالإضافة إلى الأكاديمية المفروضة من جانب مدرسة الفنون الجميلة. وإذا كان ثمة مصوران مصريان جيدان، هما ناجى وسعيد إلا أن أيًا منهما مع ذلك لم يشكل مدرسة ، لأن رسالة كل منهما كانت جد ذاتية، من ناحية، ومن ناحية أخرى لأن ناجى، ذا الطبع الحساس، أراد أن يخضع مزاجه الشعرى لنظريات عميقة فى عقلانيته، وإن خضع سعيد لموثرات جد قليلة التجانس مع الطابع المصرى: الكواتروسينتو بالنسبة للتكوين ، والنزعة الفلاندرية بالنسبة لزواقية للألوان على نحو، كان من الطبيعى أن جاء تطوره الشخصى إبان نضوجه لا يدين فى هذا المقام إلا بالقليل للمذاق المحلى.

ومن جهة أخرى فإن جماعة "الفن والحرية" كانت هى التى ارتدت عن الأكاديمية باستعمالها لأساليب ما كانت خالصة لها، ولا تمت إليها بصلة القربى : ونعنى بذلك السيريالية، والتكعيبية، والحوشية، والتعبيرية، وفضلاً عن ذلك، فإن وفرة من الأفكار اللاتشكيلية والاجتماعية، كانت تعتِّم رؤية هؤلاء المصورين، مما كان لايسمح بنتيجة جادة من تطبُّع أحد هذه الأشكال التى تمثل فيها رد الفعل ضد الأكاديمية، بالطابع القومى فضلاً عن توجه اختيار غريزى نحو السيريالية والتعبيرية.

ومع ذلك، فقد أسَّس القبانى منذ عام ١٩٣٠ معهد التربية، وفى الخط ذاته أسس شفيق زاهر ومحمد عبد الهادى مستلهمين بمناهج ديوى وريد "معهد التربية الفنية" حيث ظل يوسف العفيفى الشخصية الأكثر بروزًا(٢).

(١) تاريخ أول معرض لجماعة الفن المعاصر.

(٢) فى عام ١٩٣٧ أبدى تقدم العفيفى وحسين يوسف أمين بفكرة إنشاء «اتحاد مدرسى الرسم».

إن الرجل الذى صنع معجزة التصوير المصرى الحديث هو حسين يوسف أمين، أفاد من الوسائل التى وضعتها هذه المؤسسات تحت تصرفه لكى يشكِّل تلاميذ. وليس بكافٍ القول بأن هذا الرجل قد اكتسب معرفة عميقة بمدارس التصوير فى فرنسا، وإيطاليا، وإسبانيا، والبرازيل لفهم ميله الفطرى لاكتشاف المواهب، ولا ذلك الصبر المقدس الذى جعله يتابع تلامذته بالمدرسة الثانوية[٣] حتى إلى ما بعد تخرجهم فى كلية الفنون الجميلة، بالإضافة إلى منهجه الذى اتبعه فى اكتشاف وتنمية شخصيه التلميذ. وبالتالى إلى تدريبه– كل ذلك لم يكن بكافٍ لتفسير حماسته التى كان يُضفيها على إبان الاجتماعات التى يعقدها فى بيته الريفى الصغير المنعزل عند سفح الأهرام، والتى أعطت الحياة لجماعة الفن المعاصر، وقد صار فنانوها جميعًا مرموقين: كمال يوسف، وموجلى، ورافع، ومسعودة، الجزائر، ومحمود خليل، وندا، ورائف.

بل ولا يكفى فى هذا المقام حتى القول بان حسين يوسف أمين شكل المصورين بتحريرهم من العرضىّ الزائل، بغية استجلاء الجوهر الباقى، وتخليص توجههم التشكيلى من الحكايات الأدبية، والترجمة الحرفية للأشياء، وتدريبهم على تحقيق تآلف اللوحة وتماسكها، بربط مجموع العمل بكل حركة، وكل موقف، وكل خصيصة جوهرية للأشياء بداخله وكذلك دفعهم إلى الدراسة الدقيقة للمقومات المختلفة للوحة وعلاقة هذه المقدمات بالتكوين ككل، سواء من الناحية التشكيلية أو من ناحية ما تومئ إليه الأشكال داخل ذلك الكل. ولا يكفى فضلا عن ذلك القول بأن حسين يوسف أمين صاغ روح جماعته بتوجيه بحث أعضائها نحو اختيار موضوع ينصاع لمزاج كل منهم، والمعالجة التشكيلية الأكثر قدرة علي الإبانة عن هذا المزاج، والمفصحة عن المفهوم الأكثر ذاتية وخصوصية لكل منهم، تطبيقًا للمفهوم الجمالى للجماعة، وتطبيعًا للتعبيرية التى نجحت جماعة الفن المعاصر من خلال شخصياتها الأهلية فى تحقيقها. كلا، إن كل هذه الشروح ما كان بإمكانها قط أن تكفى، لأن الأمر هذه المرة، ما عاد يتعلق بأن يصبح فنان مصرى نتاجًا ثانويا للمدارس الإيطالية، أو الفلاندرية، أو الباريسية، ولا أن ينخرط فى اقتفاء خطى بعض كبار أو صغار فنانى أوروبا المعاصرين، ولا أيضًا وبالأخص التعبير عن فكرة تشكيلية غير مناسبة لا تمت بصلة إلى مصر، ولا تنتمى إلى أية تجربة مستقاة من أوضاع نفسية، أو اجتماعية، أو جغرافية تتعلق بهذا البلد، كما كان يفعل كل أولئك الذين رسموا فى مصر، حتى أفضلهم، قبل أن يتدخل حسين يوسف أمين، الذى أتى، كما نقول، بمعجزة،

(٣) حوالى عام ١٩٣٧ .



٥٢ – سمير رافع الزمن – ١٩٤٧



٥٣– سمير رافع قارئة البخت

والواقع أنه بادئ ذى بدء لم يقم فحسب باكتشاف فنانين فى أوساط اجتماعية. فى مصر كان مجال الفن والقيم الفكرية مغلقًا تمامًا أمامها، ولا تكترث بالنداءات الفنية، والنزعة إلى تحقيق الذات، وأداء الرسالة، بل وأكثر من ذلك كانت تلك الأوساط، بحسب التقاليد المتعارف عليها، تعتبر الفنون التشكيلية إثمًا وخطيئة، والموقف اللا أدرى للفنان الحديث كموقف شيطانى وغير مقبولٍ فى نظر عالم الأخلاق المطلقة.

وليس ذلك دون أخذ فى الحسبان، مادية حياة العامة اليومية، الأشبه بحياة جموع النمل، وشدة وانصياع الحياة الاجتماعية عند هؤلاء العامة للتقاليد والخرافات التى تحيل إلى طقوسٍ سحرية عديداً من ممارسات الحياة الخاصة لهذه الأوساط، ويصاحب ذلك جهل مطبق ليس فحسب بأوضاع الحياة فى أفلاك أو بلدان أخرى ، بل أيضًا بالفن فى كل مظاهره وأشكاله، وبعد ذلك فقد كان لهؤلاء المصورين الشبان الحدس المدهش لفهم أنهم سوف يجدون رسالاتهم الذاتية فى أعماق العقل الباطن المضمر تحت الصمت وعدم الرؤية والقلق الدرامى لأوضاع هذه الأوساط التى نبتوا وتربوا فيها، وأخذوا عنها ضميراً متمرداً شكّلهم على شاكلته. ومن هنا تولد الطابع الشعبى ، المعتم ، الدرامى ، القاسى، الحزين، والذى يعد على نحو ما مرفوضًا لفوات أوانه لأعمال هؤلاء المصورين الشبان، بل أيضًا لأن هذه الأوساط تمثل الأغلبية الكبرى للسكان. والجذور العميقة التى تربطها بتراب بلدها. كان الطابع المصرى الخالص لعطائهم، والصوت المجهول الفريد الذى يسمعونه فى يومنا هذا ويمكننا لأول مرة أن نقول إن مصر من خلال عطاء فنى متَّقد ، متأجج بالحياة، شديد الإلحاح، تحتج ، وتتمرد، وتؤكد وجودها. وكانت الثورة المصرية الفنية. تحتج على أوضاع ألف عام، وتتمرد ، وتؤكد وجودها. وقد كانت الثورة المصرية الفنية، على نحو ما، نتيجة يقينية وانتصار يقظة الضمير الاجتماعى الذى يعبر عنه عطاء المصورين المصريين الشبان، ورسالتهم الملحة.

وقد توصلوا فى النهاية بعد دراستهم للتقنيات الأوروبية، إلى وضعها فى خدمة احتياجات تعبير أصيل استخلصوه من العدم، وابتدعوه من اللاشىء، أيا ما كان التفاوت بين التقنيات والاحتياجات، وعلى مدى طويل من الممارسة والتجربة تحرروا من هذا التفاوت، مما جعلهم يصلون إلى التوفيق بين هذه وتلك. ومن الممكن أن يكون اكتمال ذلك التوافق بين وسائل التعبير والشىء المعبر عنه ما زال أمراً من شأن مستقبل البحث الراهن لشباب الفنانين فى مصر، ولكن هؤلاء على أى حال قد ولدوا، إنها معجزة تحققت، ومن الآن فصاعدا أصبحت كل النجاحات متوقعة أو ممكنة.

ولكن بغية أن نطوق موضوعنا عن كثب أكبر، فلنتصدى لتاريخ جماعة الفن المعاصر. إنها قد جاءت

فى أعقاب جماعات أوحى بها التمرد على الأكاديمية بين عامى ١٩٣٧و ١٩٤٥ مثل "التجريبيين" و"الفن المستقل" اللتين أسسهما چورچ حنين، و"الفن والحرية" التى كان منضماً إليها رمسيس يونان، وفؤاد كامل، وكامل التلمسانى، وقد لعبت هذه الجماعات دور إيقاظ الأرواح، أو حسب التعبير العزيز على أندريه چيد دور المقلقين.

فى عام ١٩٤٦ أقامت جماعة الفن المعاصر معرضها الأول فى شهر مايو فى دار الفن فى مدرسة الليسيه الفرنسية بالقاهرة. وقد بلغت الأعمال المعروضة ١٩٠ قطعة، وأثارت دهشة جعلت النقاد والجمهور يدركون أنهم فى حضرة حدث حاسم فى تاريخ التصوير المصرى الحديث الذى لم يكن حتى آنذاك ذا طبع مُرْضٍ. كانت الأعمال المعروضة كلها تصور موضوعات من الحياة الشعبية، أو مفرغة فى قالب درامى أو شعرى تبعًا لمزاج أو حالة المصور النفسية لحظة رسمها، ولكن دون أن تلحق بالتشكيل فى ذاته على أى حال خيانة، بل على العكس، فإن وجهة النظر التشكيلية توجد مسجلة منذ البداية فى كل من هذه الأعمال، هذا وإن كان ذلك فى حدود الحاجة العاجلة التى يستشعرها كل مبتدئٍ عندما يجب عليه إعداد تعميم أو استجلاء كتلة، أو التقريب بين انطباعين متباعدين، وبعد عامين من ذلك، أقامت الجماعة معرضها الثانى فى نادى خدمة الشباب. وقد تولى بنفسه الدكتور عبد الرزاق السنهورى الذى كان آنذاك وزيراً للمعارف العمومية دراسة الاعتراضات المثارة من بعض الأساتذة والمفتشين الأكاديميين.

وكان تصريح السنهورى إلى صحيفة "المصرى"(١) بعد بضعة أيام من افتتاح المعرض بالغ الدلالة فى هذا الموضوع: "هذا الفن يحمل فى ذاته دلالة عميقة وإن كنت لم أتوصل إلى الفهم العميق لكل ما يعبر عنه، إلا أننى مقتنع على أى حالٍ أن هذا الفن يصور عصرنا، وأنه سوف يكون له تأثير حاسم على الفن المصرى".

على أنه قد ثارت معارك حامية فى هذا المقام. التربوى السيد/ ڤيولا، والناقد چيرهولد تصديا لهجمات الصحافة العربية والأجنبية ، كما أن السيد/ چورچ ريمون المستشار الفنى آنذاك بوزارة المعارف العمومية ورئيس المجلس ساند بشدة جماعة الفن المعاصر وحسين يوسف أمين، وذلك فى معرض دفاع لافت للنظر عن الجماعة باجتماع عقد(٢) بمتحف الفن الحديث انتهى برفعه إلى مصاف المديرين الرئيسيين. وفى العام ذاته شاركت الجماعة فى معرض القاهرة الدولى وفى عام ١٩٤٩ عرضت الجماعة أعمالها بجمعية الشبان المسيحيين ثم فى

---

(١) عدد ١٤ - ٦ - ٤٨ ١٩.

(٢) بتاريخ ١٢ مايو ١٩٤٨ .

نوفمبر من العام ذاته بجناح مارسان فى باريس .وقد تحقق بذلك لأول مرة أول لقاء لنا وللكونت دارشو بأعمال سمير رافع وعبد الهادى الجزار وحامد ندا. واعتباراً من هذا التاريخ نظمت الجماعة معارض فردية نكتفى منها بالإشارة إلى أول هذه المعارض : معرض سمير رافع بنادى المحامين عام ١٩٥٠ ومعرض إبراهيم مسعودة بالليسيه فرنسية ومعرض الجزار وكمال يوسف. ما بين عامى ١٩٥١- ١٩٥٢ بمتحف الفن الحديث، وقدمت أعمال حامد ندا عام ١٩٥٣ بنادى المدرسين بالجيزة، وفى عام ١٩٥٤ عرض الحبشى (موجلى) ومحمود خليل: الأول بنادى الصحفيين والثانى بالصداقة الفرنسية. وأصبح أعضاء جماعة الفن المعاصر جميعًا ممثّلين ببعض من أعمالهم فى متحف الفن الحديث إما بالقاهرة وإما بالإسكندرية.

بعد هذا الذى قلناه، وقبل الاقتراب من أعمال كل من هؤلاء المصورين نعتقد أنه من المفيد الإشارة إلى ما يشتركون فيه جميعًا، ويدنو بهم إلى النقطة التى تجعل منهم جماعة من الآن فصاعداً على رأس حركة، وربما أيضًا مصادرهم وقواسمهم النوعية المشتركة، وبطبيعة الحال، ما يميز كلا منهم فى الوقت ذاته عن الآخرين.

إنهم جميعًا يبحثون عن إرساء علاقة حميمة بين الوسط وفلسفته، من ناحية، وبين روح تقنية مطواعة للموضوع من ناحية أخرى، والكشف فى نطاق هذه العلاقة المزدوجة عن السيكولوجية الشخصية للفنان الذى هو مبدعها، وأيا ما كانت شخصية كل من أعضاء الجماعة متباينة عن شخصيات الآخرين، فإن جماليات الجماعة تستهدف ضمنيًا توثيق الأحاسيس التى تُضفيها الأصالة المصرية لمبادرات الفنان على ما تعبر عنه من أشياء بحيث يوجد هنا فى أغلب الأحوال تعبيرية متفردة طالما أنها وإن كانت صادرة من الغرب بإيقاعها الشكلى، تضحى غاية فى القومية من حيث مضمونها. وهو ما يجعل من أبحاث حسين يوسف أمين مثاراً للاهتمام إذ هى المنطلق الذى صدرت عنه روح تحليلية صادقة عند سمير رافع، على سبيل المثال. والحال أن لوحاته "المستحمات" و"مشاهد من المقطم" ودراساته عن "فنانى الموزيكهول، والروح التى ألهمتها، تظل على النقيض من مفهوم سمير رافع، ولكن من الحق أيضًا أن الاندماج فى نسقٍ تحليليّ هو الأساس فى عمله.

تقود جماليات الجماعة إلى الرمزية التى تلعب فى الواقع دوراً مُهيمنًا فى عمل كثير من هؤلاء المصورين الشبان، فضلاً عن إنه، على سبيل المثال، يسود أعمال سمير رافع نوع من العقلانية الزخرفية، تذكرنا بالأرابيسك. ويُرى عبر العديد من أعمال الجزار شكل خطى يبدو متأثراً بالكتابات العربية للعصور رفيعة المقام ، بينما كثيرا ما تميز أشكال ندا القلقة سكونية تكاد تكون فرعونية.

وبذلك فإنه من ناحية فإن ما يميز كل من هؤلاء الفنانين الثلاثة، يوجد أيضًا عند الاثنين الآخرين،

ويتحدث إليك ثلاثتهم، كل منهم بلغته الشخصية، عن الخوف الذى يسود الحياة الشعبية فى مصر ، والإحساس بالقدرية الذى يثقل هذا الشعب، عن التمرد العاجز فى مواجهة تراث هذا الاستسلام لمصير من يفكر فى هذا الجحيم الأبكم، ويفسر أوهام، وإخفاقات الروح المناضلة ، وعلى الأخص من أجل المعرفة. وبينما يحقق الجزار على سبيل المثال هذه الفكرة بعمق، ربما بتأثير تراث روحى سلفى، ويميل كمال يوسف الأميل للريفية والرثائية إلى الانطواء أكثر فأكثر على المشكلات البنائية للشكل.

وبالمثل، بينما يطور مسعودة فى لوحاته مزاجًا من العالمية الشاعرية، وينمى سمير رافع البحث عن عالمية تصويرية بصفة خاصة، فإن كليهما يعرضان هذه العوالم الأخرى مثل حلم، مثل فرار من رؤى ترسبت فى الإدراك ببطء، مثل بنية علوية لقدر مأساوى وغيبوبة الحياة الشعبية التى هى الدنيا المصرية.

هذا فضلاً عن أن هذه الدنيا المصرية يعاد باستمرار التذكير بها باستخدام الرموز التى يستقيها ندا والجزار مباشرة من التقاليد الشعبية بل



٥٤- عبد الهادى الجزار درس تحضير فى الأرواح - ١٩٥١

والخرافية، التى يعتبران شحنتها الروحية، وجوهرها الانفعالى، وقدراتها الشريرة من ازدواجية معانيها فى تجربة القرون العشرة المرتبطة بالنماذج الشعبية الخالصة، مثل الرقم خمسة الذى يصوره كف فاطمة مشهراً بحسب المأثورات الشعبية فى وجه الحسد، ومثل السلحفاة التى منذ الترجمة العربية لزينون، أدخلت أول الأمـر فى الأدب الشـعـبى ، ثم فى الموروثات الشفهية، ثم غدت تعنى الصبر والسلام، أو الثعبان ذا الأصول الطوطمية الأكيدة، بحيث إن إله الكهوف والمغارات السحيقة هذا، إله أعماق الأرض الغامضة هذا أضحى، عند دخوله التقاليد الشعبية حارس البشر، وفى صورة الخلخال يلتف حول الساق حارساً للمرأة. وكذلك الثور الفرعونى، على هذه الأرض المعطاء أضحى رمزاً للخصب والتكاثر والجنس واليمامة tourterello عصفور الحب عند أفروديت أضحت رمزاً للمحبة، والتى لهذا السبب حمت النبى حبيب الله. عندما لاذ بمغارة من أعدائه بأن مسدت مدخلها بعشها، وصارت رمزاً للمحبة والوئام، وقد ظلت العين فى التقاليد الشرقية انحداراً عن أيام الفراعنة والإغريق سلاحًا مذهلاً يستعمله البعض فى الاحتماء من "العين الشريرة". بحكمته أعطى الشعب لنفسه عيناً أخرى عجيبة، عيناً حامية كان يرسمها على بيوته وتمائمة طلباً للحماية. ورمز الخلفاء لبطولات الفتوح الإسلامية بسيف ذى حدين كانوا يشرعونه كرمز مقدسٍ. وأخيراً، فلئن كان الفأر الصغير يعنى الخوف بطبيعة الحال، فإن الجرذ البارع فى الاختفاء الذى يقطن الأماكن الدنسة غير المسكونة بالبشر يمثل الأسرار التى هو حارسها، ذلك ربما لأنه منذ متاهة يد العرس، المشئومة، كان الإنسان يشعر على الدوام بالخوف من الغيلان التى تسكن عقله الباطن ويمكن أن ندرك من ذلك ما الذى يضيفه هذا المحتوى من أسلوبية، وغوامض مستحضرة وتكامل تكوينى على تلك الإيماءات إلى الخبرات الشعبية المفقودة.



٥٥- سمير رافع		المرأة العارية والطائر - ١٩٥٠

١- العقلانية والشعر

(س. رافع- إ. مسعودة - ك . يوسف)

قبل التحدث عن سمير رافع ومسعودة وكمال يوسف أود أن أسجل ما يقرب حقا بين ثلاثتهم، وإن كان عمل كل منهم فى ظاهره يبحث عن تفعيل أوجه عدم التشابه. ربما كان الأمر يقتضى أن يكف الفن فى الغرب عن إرادة تصوير الشىء موضوعيا، وأن يكف عن إرادة الاستسلام للعالم الخارجى على نحو من الافتتان بالجانب المرئى منه، وأن يكف ذلك الفن أيضًا عن ممارسة السيكولوجية، ويبدأ بحثه غير العادى عن الذات ويعكف على استخدام التجريدية كلغة. وكل الإمكانيات التشكيلية للعالم الخارجى من أجل قيمتها التحاورية العامة، بغية أن تقول اللوحة ما لم يتأت قوله عن أعماق الإنسان من قبل ، هذا هوالجانب الوحيد الذى ينبغى على العمل الفنى التعبير عنه، والذى كان حتى ذلك الحين أمرًا غير مسموع عنه وإذا كان الفن الغربى قد عرف الرمزية الدينية، فقد كان الأمر متعلقًا برمزية تجمع الضمائر على قبولها، على نحوٍ استتبع بلوغ هذا الفن إلى رمزية ذاتية، إلى رمزية تولد من تصعيد الذاتى إلى الموضوعى. وجعل الذاتى النسبى قيمة مطلقة ، وإنى لأقول إن ذلك قد اقتضى متابعة ذلك التطور المدهش للفن الغربى حتى وجد فيه بعض الفنانين المصريين النادرين الخميرة الأصلية للفن الفرعونى، وكذلك أيضًا للفن الشرقى بصفة عامة وإن كان ذلك قد بدا متعارضًا مع الفن الغربى؛ إن الشئ يفقد تمامًا خصيصته الظاهرية إزاء اللغة المجردة لرمزية عاطفية لكى يضحى إشارة حوار مع المطلق.

فى الفنون الشرقية، كان لهذه الرمزية طابع تقليدى، وكان ذلك المطلق ميتافيزيقيا، فى الأغلب الأعم، وقد تلاشى هذا عند الفنانين المصريين الشبان، وراحت الفردية الغربية تبين لهم عن اكتشافات غريبة على زمنهم الذى يعرض على الفنان المتأمل رمزية ذاتية ومطلقًا نسبيا.

شرع سمير رافع فى بحث عقلانى ، شديد الانكباب على فنه، منتهيًا من ذلك إلى شاعرية مجردة من كل معنى أدبى. وانطلق كمال يوسف من شاعرية طبيعية فيه لكنها قادته رويدًا رويدًا إلى عقلنة لغته الشكلية. ومضى مسعودة فى أعقاب نوع ربما كان غريزيًا من التعبير الموسيقى. توصل ثلاثتهم أن يستردوا من الغرب الحديث، ما كان الشرق قد أعاره إياه من قبل، ولئن كانت وسائلهم التقنية غير قادرة بعد تمامًا على ما كان فنهم يعرضه ويقترحه .

و لكن هذا المعروض والمقترح من جانبهم كان عالى المقامُ وأصيلاً وهؤلاء المصورون مازالوا شبابًا مما يحمل على الاقتناع بأن المستقبل سوف يعزز جهودهم.

(١)

تعتبر لوحات سمير رافع من أكثر أعمال المدرسة المصرية الشابة جاذبية، ويمكن أن نتعرف فيها على

أكثر الاتجاهات تنوعًا، النابعة عن النتائج التى تحصل عليها من تعاليم أساتذة المدرسة الباريسية، ومن قوة تشكيلية نلقى ترجمتها أحيانًا فى دينامية نشطة تثبت الموهبة غير المنكورة لسمير رافع، وفى الواقع أن الفنان لم يعبر حقا عن نفسه بنفسه إلا بعد أن هضم كافة المفاهيم التقنية التى كان بإمكانها أن تقوده نحو تعبير حقيقى عن شخصيته.

حتى عام ١٩٤٥، كان رافع قد كرّس نفسه للسيريالية، وقد أنتج فى ظل هذا المنحى الفنى بعضًا من لوحاته الجادة، التى كان ينقصها على أى حال المقوم الأساسى للوحة، ألاو هو اللغة الموحية باللون المرتبط ارتباطا عميقًا بالخطوط العريضة التى ترسى التكوين الجذرى للوحة كما أننا قد تبينا فضلاً عن ذلك رغبة فى تركيز اهتمامه على الجانب الأدبى للموضوع. على أنه، لا يجب فى تلك الحقبة رفض الصفات التى سوف تجعل من سمير رافع مصوراً مدركًا لوسائله التقنية، ذلك أنه سوف يكون من السهل الاعتراف بالبداية إذ انحدر عنها التطور التقدمى الذى مارسه الفنان على المستوى الصعب للمواءمة فى اختيار الألوان وعلاقتها بروح الأشكال.

"أرض مصر"، و"تشاؤم" "فى الوادى الأخضر" هى اللوحات المميزة لمرحلته السيريالية. ولكننا نكتشف على أى حال، الفائدة التى يجدها المصور فى التخلص من بعض التأثيرات الأدبية قليلة الانسجام مع شخصيته. وسرعان ما ينسى رافع كيريكو، و ودالى، وموراندى، واعتباراً من عام ١٩٤٧، وعلى الرغم من أنه كان بالإمكان الاعتقاد بأن الفنان سوف يستمر فى الانتاج السريالى، لوحظ أنه قد قطع صلته نهائيا بهذه المدرسة، وقد سجلت لوحته "الزمن" بداية مرحلة جديدة. كانت الشخصيات السكونية لاتزال نادرة فى أعمال سمير رافع ، لكنها سوف يتزايد منذ الآن وجودها. إن هذا الوجه بلا عمر، غير المكترث بالأحداث، كما لو كان مختبئًا تحت شعره الطويل الذى يحجب عنه ما يجرى ، هذا الوجه، أقول، يمثل عملاً وإن كانت تنبتّ صلته مؤقتًا مع اللوحات الموقعة منه إلى ذلك الحين، وليس إلا تفسيراً على غاية من الوضوح لنتائج الحقبة الأولى ، وبالأخص فيما يتعلق بخلق جو، وإضفاء العمومية على حالة نفس.

ونفهم، منذ ذلك أنه ولئن كان سمير رافع لم يجد طريقته فى التعبير سريعًا إلا أنه نتيجة ذلك تعلم عن فنه الكثير للغاية لأنه إذ يتساءل عن هذه المشكلة أو تلك ويجد نفسه حتمًا أمام العقبة يتصور لصنعته رؤيا خاصة به. وقد عمدنا إلى الإصرار على هذه المرحلة، لأن من المتعذر التغلغل بعمق فى روح هذه المنجزات المباشرة إذا لم نكن قد تابعنا تطور سمير رافع إبان السنوات التى عكف فيها على دراساته.

ونحو نهاية عام ١٩٤٧، آلى على نفسه تطوير حسه التشييدى للموضوع تطويراً تاما. وقد كشفت لوحته "خصوبة" عن السيطرة التى توصل إليها من جراء ذلك حيث يمكن أن تبين تكوينًا صارمًا: المحارة فى



٥٦- سمير رافع خصوبة ١٩٤٥



٥٧- سمير رافع التشاؤم ١٩٥٠

الوسط ، تحدد بقوة الجو العام وتركز فى نقطة واحدة بذاتها عدة قيم نغمية أريبة. وفى لوحة "حراس المقطم" وجد رافع فى النهاية الإيقاع الذى لم يكن بقادر أن يمسك تماماً به فى لوحاته السابقة من خلال تقارب الخطوط وتضافر المسطحات، والألفة الغامرة للموضوع ، يعبر هذا العمل بفعالية عن جو ذى طابع مصرى.

على أنه اعتباراً من عام ١٩٤٩ يُبين سمير رافع عن نفسه كمتفرد بعض الشىء عن غيره ضمن جماعة الفن المعاصر وفى لوحته "وجهان" المرسومة بالحبر الصينى وملونة بالأصفر المخضر "انطباع عن مصر" نشعر بالشواهد الأولى على ذلك. عرضت هذه اللوحة الأخيرة فى معرض فرنسا - مصر، واعتبرت أفضل أعماله ومن غير المنكور أن رافع قد أولاها جهداً كبيراً. إن الصمت الوقور المرتسم على الوجهين بلوحة "انطباع" ينكسر فى حزم بإيماءة الشخصية التى لا وجه لها التى تنقل إلى مصر الفتية سرَّ الآلهة التى لا زال فكرها حيا فى وادى الملوك إن الأنطباع الذى تضيفه الرسالة على الفتاة الشابة مؤدى بكثير من الحساسية. دفء الإيقاعات و الامتثال المتبادل البادى على الشخصيتين ، و تناسق الظلال تدريجيا، كل هذا يسهم فى جعل هذا العمل، واحداً من أفضل اللوحات الرئيسية للفنان.

ومنذ ذلك الحين، وفق بين حاجته إلى التعبير عن نفسه بعاطفة وموهبته الإيحائية وبين طبعه العقلانى الذى راح يتزايد تأكده أكثر وأكثر، ونجد على سبيل المثال، فى "العائلة المصرية" الإنشغال بإبداع لوحة، وهو ما يعنى بالنسبة لرافع تقديم عالم ينبع من كيانه أو من أكثر أسراره كفرد اجتماعى عتامة، وذلك لأن الفنان يبدو باحثاً عن إثبات لوجوده فى عالمه الشخصى بواسطة أناسٍ يشبهونه فى إنسانيته هو، وقد رتب الطابع المصرى لأعماله من خلال النظريات الحديثة التى تربط بين الخطوط وتقرب بين الكتل. على أنه يجب ملاحظة انه إذا كان العنصر الفرعونى متبيناً فى منهجه الحالى، على أنه لا يدخل ذلك المنهج بحق إلا فى الحدود التى وجد هذا الفن صيغة أصيلة بقدر ما هى أيضاً عميقة من أجل الإبانة عن دلالة الكتل والروابط الجوهرية بين أجزاء العمل ومجموعه، وإنه لمن الخطأ إذن الاعتقاد فى الطابع التقليدى لعمله، لدرجة أنه يضحى بغير الإمكان وصف عمله بالطليعية، ذلك لأنه إذا كانت التعبيرية تجد صدى معيناً فى لوحاته، أو أن البنائية تقوده نحو أسلوب بين التشخيصية والزخرفية، أو أن الكلاسيكية تلهمه الاتزان الشكلى لتكوين منسجم ، فإن سمير رافع لم يختنق بهذه المؤثرات التى حاصرت عمله بكل قوة وهكذا نرى أن سمير رافع بحسب مزاجه يعبر عن نفسه أكثر فأكثر كفنان متحلل بكل الأخطار التى يعرض لها هذا التحلل موهبة فى بحثها عن أسلوب ونفهم كلمة التحلل بالمعنى الذى أضفاه عليها سيريل دى بو فى "مقدمته للتراجيديا" والواقع، أنه لدى الفنان المتحلل الذى ينتمى إلى عصور النخبة ، تكاد



٥٨- سمير رافع — حراس المقطم (١٩٩٦)



٥٩- سمير رافع — أصدقاء الليل، ١٩٤٩

(متحف كلية الفنون الجميلة – الإسكندرية)

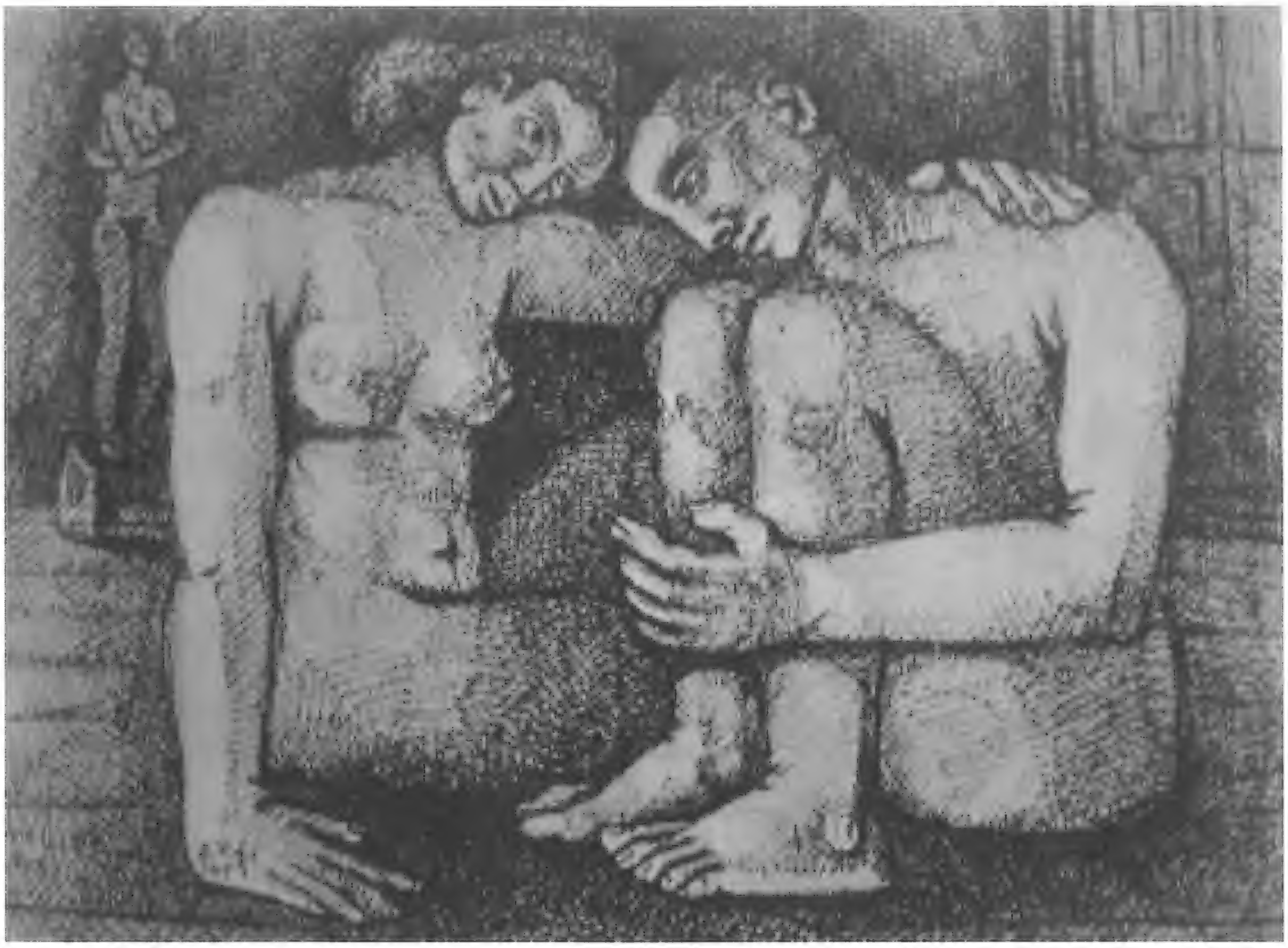
الثقافة تسيطر على الغريزة، بحيث إن الفنان يصبح مدركاً للمجريات الفنية المتناقضة على أنها قيم نسبية، ويطرح إنتاجه إدراكًا شاملاً لسياقاته الجمالية. ومن ثم، متى حافظ فى مواجهة المعرفة بحياة عميقة لهذه الغرائز، فإنه يجد توازنًا تاما بين العقلانية والغريزة. وعلى ذلك، فإن هذه النقطة التى هى على غاية من الرهافة متى تجوزت هذا التوازن المعجزة انفصمت عراه، فإن المعرفة تغلب على الغريزة ولايعود الفنان قادراً إلا على نوع من التطريز، ولأن هذا التوازن على غاية من الدقة، ويتوقف عنده تطور الفنان (ويحتاج الأمر بعد ذلك إلى ثورة)، فإن سيريل دى بو يسميه تحللاً فى هذه اللحظة المحددة من تاريخ الإبداع الفنى. وهذا ما كنت أنتظر أن أسنده إلى تصوير سمير رافع الذى يبين عن نفسه كفنان متحلل فى الواقع .

وتعتبر لوحته "الرجل الممسك بالشمعدان" الهرم دليل على ذلك فى هذه اللوحة، ليس للموضوع أهمية كبيرة ، ولكنه يتمتع بديناميكية داخلية ، وعلى نحو ما ، مجردة، إنها فى الواقع تناغم لونى، وتلاعب بالكتل، وتوازن منطقى من الخطوط ، وهى ، على كل الأحوال، تنتمى إلى لوحات "امرأة وسمكة" . "القط الاخضر" "وثلاثة وجوه" بل أيضًا "فنانون شعبيون" فى إبراز الدلالة البنائية والتلوينية عند رافع (وقد راحت هذه التلوينية تتزايد، ويستخدم الفنان فى هذا المقام البنى والبنفسجى الذى ينفث الدفء فى لون أخضر أو أصفر)، وكذلك فى إبراز حاسته الأدبية ، وذكائه التشكيلى الذى حافظ على رمزيات عالمه الداخلى.

(٢)

كانت السيريالية، بإفراطها فى استخدام أفكار فلسفية ، واحدة من المدارس التى خضعت لقداسة المجاز الخالص. أما كل من التجريدية والتكعيبية فبتقليلها من الاهتمام بالإطار الإنسانى فى أبحاثها آثرت التمهل أمام مشكلات هندسية الطابع حيث أضحى الفكر محجبًا أكثر من أى وقت سابق، ولم يكن ذلك إلا تكئة لتنسيق ألوان وأشكال فحسب.

وإذا كان إبراهيم مسعودة مدركًا لكل هذه الاتجاهات ،وغير قادر على توزيع نفسه بينها ، فقد اختار كنقطة انطلاق له السريالية، غير محتفظ من هذه المدرسة على أى حال سوى بفن خلق جو، وعرض مشكلة تخص الجميع عامة ومحاولة التقريب بين مسلمات أساسية، مما أفصح عنه بريتون وذلك أيضًا بالإضافة إلى مفهوم كان بالإمكان أن يبدو على نقيض السريالية، إلا وهو التعبيرية ، ومن ثم فقد ساعد ذلك مسعودة على جعل التعبير عن الأشكال أكثر جلاء، ومن هنا ، فإن النقد الذى وجه إلى إبراهيم مسعودة بإنه إنما يمارس أدبًا وليس تصويراً وهو النقد الذى وجه أيضًا إلى كل السيرياليين، وإن لم يكونوا لم يعيروه أدنى التفات، وعلى كل الأحوال فإن معارضى السيريالية أنتهوا إلى الاعتراف بأن



٦٠- سمير رافع شخصيتان، ١٩٤٩



٦١- سمير رافع الأسرة المصرية، ١٩٥٠

الشعر معالج بتقنية مثيرة للاهتمام، يعطى نتيجة ذات شأن غير منكور على شريطة أن يكون الفنان أهلاً أن يعبِّر على قماش اللوحة باقتدار متساوٍ ، عن منشأ فكره ، ومعالم عمله التى يفرغ فيها الشكل ويعممه ولكن يجب أن يطالب هاوى التصوير أيضًا ، بأن يكون هو ذاته بدوره مدركًا لفلسفة الفنان لأنها لن تتجلى فى عمله سوى من خلال طبيعتها ذات الرموز النشطة.

ولدينا فى هذا المقام مثل على أكثر من رباط وثيق يوحِّد المدارس ومناهج الفن.

ما هو مصدر فكر مسعودة؟ فى هذا يكمن أهم ما يجب العثور عليه. بالنسبة لمسعودة ما من موضوع يجب أو يمكن أن يكون بمنأى عن المشكلة الإنسانية، كل موضوع تشكيلى سواء كان تائها وسط صخور، مشتعلة به النيران، أو من جنة عدن من الأحاسيس، هناك الإنسان. وكل شىء مثله ينتمى بتأثير إزدواجية المدلول، إلى الباعث على أفعالنا.

إن مسعودة قبل كل شىء ذو طبع متدله بشمولية فكرية، ولكنه ربما أيضًا شديد الخجل كى يعبر عن هذه الحاجة على مستوى آخر غير التأمل ونشعر فى لحظة بأن مسعودة يؤمن بالأخوة ، ولكن هذه الأخوة غالبًا ما تكون مغلَّفة بحزن رصين .

وفى هذه المرحلة الأولى ، يواجه مسعودة – اعتباراً من ١٩٥١ – مرحلة تضىء ألوانه فيها سعادة أثيرية ، تنعش فكره وتساعده على العثور على نفسه من جديد.

وقد عكف سعودة على التصوير منذ عام ١٩٤٢، وامتدت مرحلة الدراسة عنده إلى عام ٤٦-١٩٤٧ تاريخ توقيعه على لوحاته "بحر التطهير" و "عذارى الشاطئ" و"استقبال عذارء ". وفى هذه اللوحات يبدو الخط بسيطًا والإطار فى انسجام مع الظلال التى يغلب عليها الأزرق والأخضر، ونلتقط على كل الأحوال فى "عذارى الشاطىء" شفافية لونية موحية بفضل سلاسة اللمسات، ويشكل التكوين الآن، بالمنظر الطبيعى الخلفى، مع بعض اللمسات التذكيرية، والخطوط الأولية فى الوسط، ما هو أشبه بنصف دائرة تساهم فى تشكيلها شخصيات المقدمة.

بينما أن "استقبال عذراء" التى هى أكثر بساطة فى خطوطها، توحى بنوع من الرحابة تتولد من الرؤية الصافية التى نفذها بمهارة من خلال التباين بين الأضواء الخلفية.

أما "نداء الأرض" (١٩٤٨) فهى أيضًا أكثر إيحائية من خلال الأشكال المطوطة للأجساد وبساطة المؤثرات الضوئية ذات التداعيات المؤرقة للبال.

ثم عكف مسعودة عقب ذلك على دراسة الألوان الزاهدة، وبالأخص الأخضر فى تضاده بأحمر البندقية الخفيف. وبهذا تسأل جدراتها لوحات مثل "المرأة والعنزة" و"مدينة أفلاطون" حيث تتجاوز فيها



٦٢- سمير رافع الحيّ القديم (١٩٤٩ - ١٩٥٠)



٦٣- سمير رافع الرجل والشمعة - ١٩٥١

الرؤيا بفضل النقاء الحسى المؤلم بعض الشىء ، كل ما أنتجه التصوير المصرى الحديث حتى هذه اللحظة، ومن ناحية أخرى، فمن وجهة النظر التشكيلية فإن الموسيقية الرهيفة فى درجات الألوان، وتضاد الخطوط، والتكوين الذى يسعى إلى توحيد الكل مع الحفاظ على المظهر العفوى فى التنسيق الصارم بين المساحات ذات اللون الواحد تؤدى إلى نجاح العمل نجاحًا حقيقيا. واعتبارا من هذا التاريخ خفف إبراهيم مسعودة من غلواء ألوانه ، متحاشيًا مزج الألوان ومكتفيًا باستخدامها فى حالتها الأولية، ويجدر فى هذا المقام الإشارة إلى "الجنة الخضراء" حيث وجه رب الأسرة فى وضعه الجانبى خالص الصفاء، والخضوع البادى على المرأتين يلفت الأنظار بصدق النبرات. المنظور المخرَّب المستخدم خلفية للوحة، والحمامتان المعبرتان عن سلام مزعوم، والصف المؤازر من المؤدين الثلاثة على نحو مثير للاعجاب بالمأساة المعروضة فى اللوحة. وهذا كاله لهو بديع للتكوين الذى يلج فيه الشعر لب المشكلة التشكيلية ذاتها. وفى التاريخ ذاته تقريبًا، منحنا مسعودة لوحته "أخوة" التى سوف تكون أكثر انتماءً إلى المرحلة "الخضراء" ومبدعها أكثر إرتباطًا بالتعبيرية. ولوحتيه "الصبية حاملة الجرة" و"الصبية والحمامة" المشبعتين بنضارة يسودها أصفر مائل إلى خضرة ذات غنائية مفعمة بالصبا، وأخيرًا لوحته "عود البرسيم " (١٩٥٢) التى لا تقل نضارة رغم الرمادية البادية عليها ، ولكن يجب أن تطالع فى جو بهيج، وأن تردد فى إيقاعاتها شجن متئد. وهنا يفصح المصوِّر على نحو أخاذٍ عن مزاج شاعر حزين.

على أن أعمال مسعودة تظل مع ذلك متراوحة فى الكفاية، وكثافتها ينقصها التماسك أحيانا ، فهى تثقل أو تتوه بينما كان بإمكانها، بفضل أسلوب الاستطالة (العزيز على الجريكو)، والذى يفرضه مسعودة على أشكاله، أن تجد توازنًا يعزز السمات ، مع البقاء عند حدٍّ من منطقية تشكيلية محددة. هذا بالإضافة إلى أن من المهم أن نشير إلى أن مسعودة يظل فى الأغلب الأعم مشدوداً إلى مشكلات ذات قيمة تقنية.

إن غنائية مسعودة إنما تولد فى لحظة الحدث ذاته. وهو يحتويها بالقوة الإيحائية لألوان نفحة إنسانية تتجه إلى العالمية. مسعودة لا يصدر إلا عن نفسه، وقد قاده الشعر الذى كان مقدراً له إلى تلك الدرجة الجد عالية من الإلهام. وبغير صنع ديكورات لنفسه، وقد كان جادا ومخلصًا للنجاح فى فنه، نقل رؤيته الشخصية إلى مستوى اكثر عمومية وصار المنظر الطبيعى عنده وسطًا للإنسانية وللشخصيات التى تمر به، مواصلة مأساة المثقف أو الإنسان الذى هو على الدوام غير راضٍ.

(٣)

إن عالم الجمال الحديث ، الذى اعتاد اعتياداً كبيراً على حاصل "حسابات الحرفة يتذوق بصعوبة لوحة تخلو من هذه التقصيات التى تفضى إلى برودة الإلهام، ولا تحقق الانسجام والتوازن اللذين يرتبط



٦٤-إبراهيم مسعودة فتاة وجرة ١٩٥١



٦٥- إبراهيم مسعودة «استقبال العذراء» ١٩٤٧



٦٦- إبراهيم مسعودة　　　　القلق ١٩٤٩



٦٧- إبراهيم مسعودة　　　　مدينة أفلاطون ١٩٤٩



٦٨- إبراهيم مسعودة امرأة وحصان ١٩٥٠

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



٦٩- إبراهيم مسعودة الفردوس الأخضر ١٩٥٠

اللون والرسم من خلالهما إرتباطًا متآلفًا، وإننا لنعاين أن أشياء أقل أو أكثر بركة وتوفيقا هى التى تصنع "العمل الفنى"، وقد يكفى ما ليس شيئًا على الإطلاق لهدم تكوين ينقصه الإحساس به، ويبقى رغم كل المظاهر والمؤثرات قليل الاقتناع به وهنا يمثل الأكاديميون المحدثون. الصنعة تدرس على مدى طويل، حيث يوجد شىء آخر فى الفن غير حل سلسلة من المعادلات الحسابية، هناك بادئ ذى بدءٍ الإلهام الذى يجب معرفة ترتيبه . ومن ثم يدخل هنا دور قواعد التشكيل التى تعمل على مساعدة الفنان أن يعبر عن نفسه فى لغة مناسبة تمامًا لوسيلة التعبير التى اختارها.

ونزوعًا عن طبيعته غير المتعودة على النظام والطاعة فقد رفض العصامى كمال يوسف(١) فنان مدرسة التصوير المصرى الذى علم نفسه بنفسه وأبى أن يمضى فى فنه على الدروب المدرسية المستتبة من قبل ، وتوصل بعناده وحنكته أن يبنى لنفسه مفهوما ذاتيا للصنعة . وكان من الواجب أن يخدم نموذج هذا الفنان الشاب كل "صانعى اللوحات" من حرفيى منهج لوت أو ليجيه، الذين لم تكن النتيجة التى توصلوا إليها سوى إجداب اللوحة من الحس الفنى على نحو مكرور.

بيوت صغيرة مبنية من الطين ، وقن وبرج حمام، ومن بعيد مئذنة جامع القرية، مسجد القدر ، وأبعد من ذلك أيضًا الزرقة الرحيبة، زرقة بلطيم. هنا، الفلاح وحظيرة دواجنه ، وهناك الفلاح فى ضجعة راحة فى أعقاب يوم شاق من العمل بدأ قبيل الفجر زينة أعمال كمال؛ زينة محسوسة على الطبيعة.

ينقل إلينا الفنان من خلالها هجير شمس النهار كله، دفء مؤثرات الليل والسكينة والمخاوف التي ترفرف على المنازل، وقصيدة الشعر الكبيرة للرجال الذين يفلحون الأرض، الجو الودى والخشن فى الوقت ذاته للحياة فى الحقول، هذا النظام السرمدى للأشياء وعلاقاتها بالكائنات، والحيوانات والسر الخفى الذى ينحدر عن ذلك، على أن الفاعل الكبير الذى يجادل ما حوله من هذه المناظر، ينفث فيها من حميته هو الفنان ذاته ويقول "أريد أن أرى نفسى فى كل شىء يحيا فى ريف البرارى وأتعرف على نفسى بكل أوجه ضعفى وشكوكى فى الفلاح أمام هذه العزلة وهذا القلق اللذين يجتاحان هؤلاء الفلاحين.

إن الإيمان الذى يكنه كمال للإنسانية العميقة الكامنة فى سكان الأرض ومواردهم الفقيرة، يفسِّر لغته المؤثرة الصادقة.

ماذا سوف تقول عن الشعر؟ أجل، عن الشعر، ولكن ليس عن الأدب. عن الشعر أنه ما يجب لأجل مزاج مصور حساس تثقلنا رؤيته دون توقف عند

(١) يراعى عدم الخلط بينه وبين يوسف كامل.



٧٠- إبراهيم مسعودة حمار من بلطيم (جزء تفصيلى)



٧١- إبراهيم مسعودة سيدة متكئة على جاموسة - ١٩٥١

(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

الواقع المرئى إلى حقيقة المشكلة ، تبعًا لجو غير واقعى لفكر شاعرى خالص.

ترجع بدايات كمال إلى عام ١٩٣٧ ، ولكن عطاءه لا يحسب له حسابًا إلا اعتباراً من ١٩٤٢ . وقد التفت إلى لوحاته الأولى راتب صديق ثم من بعده حسين أمين.

وقد اختار كمال موضوعه بالغريزة . لقد أحبه، وصوره وقد كانت لوحته "منظر من المقطم" بالغة الدلالة على تقصياته الأولى اللمسة المحكمة ذات الألوان المسبوكة تعزف بحرص على سلم من الأنغام الدافئة ، وإن كانت بتأثير الإيقاعات الطينية تهمس بأحاسيس شاعرية، و رويداً رويداً، يتحرر كمال من الصدمة فى تقديم مناظره، من أجل التطلع إلى الطبيعة بهدوء أكبر. وفى الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٥٠ توصل كمال يوسف إلى رؤية جديدة سوف تصبح هى تلك التى نعرفها عنه والتى نحن مدينون له بها من أجل المعضلات التى يطرحها.

ولوحة "المجتمع الريفى" معلم هذه الحقبة، ولنلاحظ منذ البداية أن كمال كان قد اتجه إلى تبسيط محيط أشكاله، واعطاء انطباع بالرحابة بواسطة دعم الخطوط المبسطة بمستوى خلفى تشبعً ألوانا تتضاد بفعل طلاوة إنعكاساتها مع شخصيات المقدمة، وهذا نهج لاستبدال المنظور الكلاسيكى بعلاقة خطوط لا تتجاوب بالضرورة مع الفكرة المألوفة التى تُعَدُّ بها "المستويات" ولكنه اقتراب من الفكرة بشكل أو بآخر.

ولا يستجيب إلا لوحدة الوسائط التشكيلية، وتعتبر لوحات "شاعرية الحقل" و "فتاة بلطيم " و "خاطر ليلى" قادرة على إلقاء مزيد من الإيضاح على ذلك وتشكل تنوع التفاصيل علاقة جد وطيدة مع (الإحساس) الذى يوحى به الموضوع . كما فى هذه الألوأن البيضاء أو فى تلك الخامة البرتقالية التى نجدها فى منظر تلك اللوحة البديعة التى تصور جحشين فى وقت الراحة، وعنوانها "بعد العمل"

ويتوصل كمال إلى الحفاظ بفضل حسه التشكيلى على معنى مبتكر للتكوين ، وجو من الإضاءات القلقة التى تتلاعب فى خاماته البدائية تبعًا لإحساس رزين وروماتنيكى لايخلو من الطلاوة ولا من الصبا . وفى لوحاته هذه المشار إليها، يجدر بنا أن نحدد أيضًا أن للعاطفة مكانها فى ترتيبات الألوان واختيارها ودون أن يغير الفنان خاماته فإنه يعدل من وضعها بتحوير كثافتها تبعًا للقيمة التى يريد إعطاءها إلى كل موضوع . ويتحدد هذا الاختيار بالارتباط بين الرمز والمتطلبات التشكيلية. ومن هنا يرد العمق الذى لعمل مثل "فتاة بلطيم" أو "حراسة القرن" واعتبارا من ١٩٥٠ أراد كمال يوسف أن يعطى للشكل قيمة رمزية الخط مقتصد فيه، منساب يؤكد ويدرك تماسك الكتلة بواسطة إيقاعات متوافقة توافقًا غير عادى ، إنفعالية، وفى بعض الأحيان دراماتيكية، دون أن يصدم رؤيتنا الدارجة لمحيط الأشكال. معنيا على نحو أشد بالتجاوب مع نظام متناسب التركيب يضفى على



٧٢- كمال يوسف رجل ومغزل



٧٣- كمال يوسف الدجاج الأزرق - ١٩٥٤

التكوين استـقـراراً وثبـاتًا لم يكن قـد أدركـه قط، ويسعى إنتاجه لعام ١٩٥٠ سعيًا أكيداً إلى التوفيق بين مـيوله الغـريزية كـملوّن وحـاجـتـه إلى توفـيـر الاستقرار المستشعر بشدة فى الطبيعة المصرية ونتج عن ذلك بروز إنسجام صادق ومنزه. ولنُشِر ضمن أعمال أخرى لهذه المرحلة التى أكدّ كمال وجوده فيها بحق "الديوك الزرقاء" التى تستلفتك بتكوينها على أننا نلاحظ مع ذلك فى بعض لوحـات كـمـال يوسف، فراغات ليس بالإمكان فى كل الأحيان تفسيرها، إلا بأغراض مردها لمدلول "سهل للتصوير الصحفى". كما أن التنفيذ المتعجل للوحة يكشف أيضًا وسائل تقنية ضئيلة المقام.

ورغم ذلك، فإن كمال يوسف يظل بالنسبة لنا فنان مصر الريفيـة وقـد توصل هذا الفنان الجـذاب إلى العـثـور لنفسـه على طريقـة جـد ذاتيـة ، تجـعل من الصعب عدم التعرف بسهولة على لوحاته إن التصوير بالنسبة له هو التحدث وديا دون أى إدعاء ، هو أن يقول كل ما يشعر به: وتساعدنا لغتـه على التغلغل قدمًا فى سر الحياة الريفيـة . ومـا من شىء أكثـر تحريكًا للعواطف من لوحة مثل "برج الحمام" حيث الأزرق الغـامق والاحـمـر الملتـهب ينشـدان أغنيـة العـزلة، أو أيضًـا لوحـة "الانتظار " حـيث التـوازن الصـريح للخطوط يتـوصلّ بواسطة تبـسـيط الكتل وشـاعـرية الألوان ذات الإضـاءات الصـريحـة تارة، و الخـارقـة للعـادة تارة أخـرى ، إلى انتـقـاء القـيم التشكيلية تبعًا للنمط ذى الطابع المصرى الصميم الذى تكتـسـى به الرابطة المعـمـارية بين الكتل وبعضها. متمكن وذاتى، و"مسامرات" ذات البنيان المتين، وحيث تدنو الإيقاعات من نغمات خضراء محمرة بارزة ومركزة وأخيراً لوحة "الغزالة" ذات الألوان الأثيـرية الماضـيـة من الأزرق الداكن إلى الأبيض الساطع مارة بجمع من نغمات الإضاءة غير ذات الرنين تضفر على اللوحة جوا من القلق

المناظر الطبيعية، البشر، الحيوان ،يرى كل هذا بكثـيـر من التـعـاطف من خـلال لوحـة تجـذبنا إليـها بشديد طلامتها حيث يبدو فكر مؤلفها متجدداً على الدوام، ويالها من بساطة تلك التى تتجدد بها!.

المصورون المأساويون

(الجزار، حامد ندا، ماهر رائف)

ثمَّ فنانون غـالبًا ما يكونون غير معـروفين من قبل معـاصريهم الذين يرتبطون ارتبـاطًا أعمى بمبادئ كهنوتيـة الأشكال بل ويفلت أولئك غير المعروفين من تصنيفـات عصرهم ، ويجـرى الاكتفـاء بتسـميتـهم "مصورو الحياة الشعبية" بمحاولة التفرقة بذلك بين أعـمـالهم وأعـمـال المصـورين الذين يصـورون "موضوعات تاريخية" و"مناظر طبيعية تقليدية" صارت مهجورة منذ عام ١٩٠٠ متناسين أن لوحة لابن من أبناء البيئات الشعبية تكون بطبيعتها متجهة إلى عمومية أبعد مما تتجه إليه لوحة أكاديمية، وذلك لأنه بواسطة أسلوب يخضع لمؤثرات الوسط الذى يعمل به



٧٤- عبدالهادى الجزار　　　　الفارس ١٩٥١



٧٥- عبد الهادى الجزار　　　　معدل

هذا الفنان فى اختيار التلوين وترتيب التصميم وتوازن التكوين، فإن ما تعبر عنه قبل كل شىء لوحة البيئة الشعبية هو دراما شديدة العمق إنسانيا. سواء كانت أو لم تكن سامية رفيعة المقام مما تنتص الأكاديمية من الاعتراف به كانت أو لم تكن ومن ثم ، فإنه لو أن النقد ينشغل بربط التصوير بالتقليد المعترف به من جانب الأكاديمية فإنه يدلى فى هذا المقام بحكم مشوب بالضعف.

وما من شك فى أنه لفهم لوحة مستوحاة من الحياة الشعبية يجب التفكير، وتغيير مناخ هذا التفكير - وهو ما يعجز نقاد عن تحقيق هذا التغيير فى المنهج الفكرى- نقول يجب نسيان الصورة المألوفة للفنون التشكيلية من أجل ارتضاء البحث عن فن ذاتى تماماً لا يكون فيه ثمة وجود للموافقات التى كان يجد المشاهد العادى نفسه فيها.

وينحصر هذا المفهوم الأخير عادة فى عدم الرؤية فى عمل فنى سوى خروجه عن المقاييس المألوفة، واتهام الفنان بأنه لم يكن واضحاً بما فيه الكفاية ، بينما أن جوهر الفكرة المصبوب فى أعماق الصورة هو الذى يعطى الانطباع بنبرة نفاذة يجد فيها الذواقة والناقد أهمية العمل كله.

إن الجدارة التى يستحقها فنانو الحياة الشعبية الذين أفضل أيضاً أن أسميهم فنانى الشعب ، حيث إنه لا تكفى إرادة تصوير الحياة الشعبية للنفاذ لرؤية تلك الحياة على ما هى عليه من خلال نظرة الشعب وتقاليده). تلك الجدارة التى يستحقها فنانو الحياة الشعبية ترجع إلى عرض المشكلات على ما يلمُّ بها الرجل الشعبى ، وليس بتصويرها على النحو الساذج للحرفيين الذين يزخرفون به المقاهى، وإنما باسترجاع رسالة لا تحمل سوى الجوهرى فيها، بغية تعقب هذه المشكلات السيكولوجية بمساعدة ما تحمله من تشويهات كانت فى حالة وندا ورائف تنتمى إلى روح التصوير التعبيرى.

ومن ثم، فإن كلا من هؤلاء المصورين عرض المشكلة، وبالممارسة الفكرية وبهذه الممارسة الفكرية بالضبط ، أصبحوا أو كانوا على الدوام بمزاج طبيعى، مصورين لا شرقيين، بل أيضاً أعداء للصيغ الجاهزة.

لا يعرف هؤلاء المصرون أن ينافقوا: ولقد كان النفاق فى حالتهم ساتراً للجهل ، ونوعا من الهروب إلى عدم التبصر.

(١)

كان الجزار سكندرى الأصل ، أمضى طفولته فى حى القبارى الشعبى ثم فى قرية بوسط الدلتا (بيرمه)، وجاء فى النهاية ليستقر بالقاهرة حيث تردد فى بواكير شبابه على حى السيدة زينب .

وينحدر عمل الفنان برمته عن العقل الباطن، على نحو يبدو فيه الإنسان عارياً تحت مؤثرات الوسط والتشوّهات السيكولوجية التى تتبع ذلك، والتى تتعرف

عليها فى منحى التفكير ، والرؤية، وفى تحديد التصميم والنقاط التآلف اللونى كما تشهد هذه الروابط المتعددة أشد التناقضات غرابة والصدمات الموفقة للبصر والبصيرة، ويتآلف كل ذلك فى صخب ينتهى بتوازن فى تكوين ذى طابع عميق، بعيدا عن أى أداء محكم للموضوع المعالج. وهذا العطاء ديكور دائم لركنٍ من الحياة المصرية، لم يكن إلى ذلك الحين قد سبق لأحد ريادته ، وكان للجزار الأهلية النادرة . ليس فحسب لاكتشافه، بل وأيضًا لسرده إلى أقصى حقيقته القاسية. ويعبر المصور عن نفسه تبعا لهندسة خطية، حيث يبدو تضاد فى المسطحات وتلاعب فى الإيقاعات على نحو تتجلى فيه تلافيف من القيم التشكيلية غالبًا ما تكون قريبة (على الأقل فى رسومه العصبية فى البداية) ومن روح الفنان بيرانيز ذاتها.

بينما تمارس نظرية التقاط الجوهرى الذى سوف يكون على الدوام مفرقًا بين الليريكية الصاخبة التى تنضح بها لوحة وبين تفاهة الإضافات بقصد "الحشو"، ومنذ رسومه الأولى نحس بأن الجزار لا يريد أن يفلت شيئًا. يريد أن يقول كل شىء، وسوف يقول كل شىء ولكن على حساب نظام ، بقدر ما فيه ما قد يبدو عليه من تلقائية، فهو بقدر ما فيه من حياة سوف يحترم على الدوام قوانين تكوين منسجم جاد فى إيقاعه ورسومه بالحبر الصينى ، التى يمكن أن نطلق عليها "كابوس" (المجتمع الأول، وغيرها) هى قطع ذات دلالة إنسانية جد مثيرة للقلق. الخط ذو الأسلوب البدائى الشرس أحيانًا ، الذى يحيط بأشكال صارمة ، وتمضى فالتة مختلجة ، و ذات تردد مقصود . هذه الأشكال التى تخرج بصعوبة من أصداف بحرية ، هذه الشخصيات التى تتداعب فى وسط مربك تولد نوعًا من التشويه الحقود بفضل محيط بأسلاب ، فى بعض اللحظات، قاسية الوطأة فى خصم وسط عرى القسمات قوى التعبير. وفى مسودة مثل "وسوسة" تصورٌ، بمساعدة رسم قوى وإحساس لاذع وقسوة ديناميكية ، الجو المكثَّف المنسوب إلى نَذْرٍ مؤذٍ لساحر، ذلك الجو الذى يجمع بين التزامه المكير بموقفه واعتقاده فى طقوس الثعابين. والرضوخ المعهود لقسمات الوجه والتساؤلات القاسية لإيماءات وسيكولوجية النظرات التى ما تكاد ترتسم بوضوح، ذلك كله محسوس فى شجن تماما شأن ذلك الموقف المثير لهذه الشخوص التى تقبل، نتيجة لضعف أن تدخل فى لعبة النوايا السيئة.

سوف يعطينا عبد الهادى الجزار، بعد ذلك، لوحتين نمطين من "أنماط" الحياة الشعبية يسمى إحداهما "آلية القدر" والأخرى" العين الحارسة". فى اللوحة الأولى يتجلى الرمز بقوة تفرض نفسها فرضا: ذلك يتأتى من موقع الرأس فى اللوحة، ومن شجن النظرة، و من أسلبة الشفتين، يبدو وجه المرأة خاضعا منصاعا مستسلما لسرٍّ كامن فى نوع من الغموض الذى يتمثل فى تقاطع ذراعى شخصٍ أو شخصية

غائبة، لا وجه لها، ولكن لها حضور رهيب إذ تنفتح فيها القوقعة التى ينبثق منها فأرنهم متملك هو الحارس المرهوب للأسرار كما تجرى التقاليد الشعبية. الجزار هنا يضم إلى الفكر خصائص شعبية أساسا. أما "العين الحارسة" (١٩٥٠) بقسماتها الأكثر تماسكا وخطوطها العارية الصافية فتمثل وجها معذَّبًا نكلت به الحياة لا يعنى إلا بنفسه. تحديداً النظرة هنا تقتنص أمواج القدر السرية، وتضيع فى عذاب الخوف، وتكشف برؤيتها للكائنات والاشياء حولها موقفاً يقظًا صاحيًا على نحو غريب: بحيث تصدمنا الملامح التى صاغتها الحياة نفسها، بصدق شكاة مريرة مضطربة. لقد أعاد الجزار وجود روح الموديل هنا، إذ جردها من كل توشية، واستخلص منها الطاقة الكامنة فى روح منهكة أرهقها النضال. وهى مع ذلك على أهبة الاستعداد للقتال.

تلك هى رسوم فناننا الموهوب إلى حد غريب، نازعا إلى دراسة الشخصيات، وهو على قدر من البصيرة السيكلوجية يتيح له أن يواجه حقيقة الوعى الباطن التى تتمثل تحت علامات التشويه المتأتية عن الصنعة الفنية.

سوف يُشغل الجزار، فى لوحاته (وفى شعره) بهمّ فض مغاليق نفسيّةِ الموديل، وباقتناص أغرب الظلال المرهفة فى التلوين الذى يستلهم الحياة الشعبية استلهاما رقيقا ببراعة تامة وحرارة كاملة.

كان انتاج عبد الهادى الجزار غزيراً بين عامى ١٩٩٨و ١٩٥١ ، إذ نحصى له أكثر من أربعين لوحة سوف تكون أساس معرضه الشخصى فى ديسمبر ١٩٥١ فى متحف الفن الحديث. تعود لوحة "ذات الخلخال" إلى عام ١٩٤٩ ، والتى تعد من بين أولى لوحاته الهامة وفضلا عن الجانب الإنسانى الذى أشرنا إليه فى اللوحات السابقة، فمن الخير أن نلاحظ هنا، على وجه أخص، دلالة القسمات: قناع الوجه ، نموذج اليدين، بنية الساقين تكوِّن جميعًا كلاً يبلغ من الاتساق حلا يسهل معه أن نستدل هنا على شخصية حزينة، منصاعة خاضعة، وهى مع ذلك واثقة فى لذائذ الجسد. هذه المرأة عطشانة صادية إلى كل ما تفتقده. فى نظرتها شىء من حقيقة فادحة الوطأة. أما التقنية فتستجيب إلى أحاسيس الموضوع: تقنية ناعمة فى لمساتها، صمّاء فى تنغيمات الوانها التى تذهب من الأحمر الكابى إلى البُنىِّ، حيث تستعاد لمسات من اللون الأصفر هى النغمات البهيجة الوحيدة فى اللوحة. أما التكوين فهو مستقر راسخ يقصد منه إلى تبيان روح من الثقل ببراعة ملحوظة فى الأداء.

لوحة "المجنون الأخضر" تثير اهتمامنا من نواحى أخرى، فما أندر ما وضع الفنان هذه المشكلة بهذا القدر من تجريد الأشكال أى تعريتها. إن العين الحيوانية، والنظرة الشاخصة، والشفاه الشجية، والرأس الصارم المتماسك الوثيق، والرمز الشعبى



٧٦- عبد الهادى الجزار — المجنون الأخضر - ١٩٥٠

(مجموعة نجيب ساويرس)

الذى لعل الجـزار هو الذى خلقـه، إذ يمثل ذراعين مرفوعين بحركة هيستيرية مفاجئة، كلها لا تمضى إلا وقد أوقعت بالمتلقى صدمة. فضلا عن أن عرى القسمات والتوازى فى التكوين الذى ينشىء طابعا جديدا قاسيًا من أشد القدرية قسوة، حيث يسود الأخضر والأحمر (رمزا عن الجنون والثورة) تشهد بانسحاق الرجل الشعبى فى مواجهة معتقداته التى تشوبها مسحة من التدين الزائف والإيمان بالخرافة.

يتسع المشهد فى لوحة بعنوان "الوجبة" إذ ترتفع هنا أنشودة غريبة مفعمة بالحرارة واحتدام الانفعال. إن عبد الهادى الجزار الذى لم يرفض الواقع قط فى لوحاته قد عنى هنا بأن يُبقى على نغمة عنيفة حوشية ساخرة ومتشحة بالحكمة أحيانا. فقد عرف هنا كيف "يقيس" بذكاء عناصر اللوحة. إن الجيشان الذى أحسه فى الحقيقة الداخلية للحياة قد أفصح عنه بالتعادل بين الرمز فى الألوان وبين روح الأشكال. ساحات اللوحة محدودة بخفة، وتتجلى هنا شاعرية خشنة ومريرة فى تنغيمات العمل، ويقصد الفنان أن يؤكد التعادل، أى السيمترية فى التكوين وهى سيمترية تستجيب إلى انفعال مماثل يوجد فى مصير كل من هذه الكائنات، إذ إن كل ما يملكونه هو تلك الشقاف من الخزف المكسور التى ينظرون إليها. أما تشويه الإيماءات، والخطوط المتمزقة المتقاطعة المطوية على نفسها فهو تشويه ساحر العمق. ينتمى العمل إلى الروح الشعبية بإيقاع تكوينه – وهو إيقاع بدائى – وباختيار تعارضات مرهفة الظلال.

ومع ذلك فإن اللوحتين اللتين تعتبران ذروة أعمال الفنان هما بلا خلاف "أبو أحمد الجبار" و"زواج زليخة". لوحة "أحمد الجيار" تعتبر أنجح أعماله من حيث التكوين: الشخصية الوسطانية تتحدد بخط رأسى وبخط أفقى على هيئة شبه دائرية، تتكرر فى شخصيات المستوى الأول، وهى بدورها تكسب موقعها الاستقرار عن طريق مثلثات تتجاوب مع الخط الرأسى الأول، ثم يأتى المستوى الأخير فيكسب جيشان اللوحة انسجامًا يتأتى عن تأثير استاتيكى يحيط بالخطوط التى تقع فى الوسط؛ إذ يخرج المحور من جديد ليشكل تردادًا للخطوط : بحيث يكوِّن الكل ثلاثة مثلثات تامة. وتتدرج النغمات بين الأحمر والبُنِّى الفاتح على نحو مرهف عن طريق الانتقالات بين الألوان.

لوحة "زواج زليخة" تعطينا إيحاءات مختلفة؛ إذ توشيها فانتازيا الألوان. ما أقوى الاحتدام فى هذه الألوان المشبعة؛ حيث يتناغم الأزرق الناصع والبنفسجى الكامد والأحمر القانى والأصفر الباهت الذى يمضى إلى اللون الطوبى. تنتمى روح اللوحة إلى التشكيلات الخطية التى يبدعها الفنانون الشعبيون فى فينيتيا (شمال إيطاليا) أو فى إيران. يستقر الإيقاع السكونى الاستاتيكى للخطوط عن طريق مشاهد قوية الإيحاء بالمستوى الخلفى، من ناحية، وعن طريق العمود المقام على القبر وهو العمود الذى تهبه زليخة شبابها.



٧٧- عبد الهادى الجزار المرأة ذات الخلخال - ١٩٤٨

وبدءًا من هذه المرحلة تكتسب تشكيلات عبد الهادى الجزار بساطة ويسرًا، وتخفت نصاعة الألوان، ويكتسب ألقها مسحة متناغمة، بينما يكتسب الخط قوة متزايدة ويتجلى فى تدويرات مكينة مفتولة العضل متأنية عن روح حكيمة. أما لوحتا "راوية الحكاية الطيبة" و "التطور" فإنهما يحددان هذه المرحلة الجديدة. أولى اللوحتين تأسر الاهتمام بما فيها من صرامة الشكل صرامة كاملة، وبالتوظيف الذكى للمستوى الخلفى فى اللوحة، وهو المستوى الذى يوحى بانفعال مكبوح نتيجة لجمود السطوح وسيمترية الخطوط . أما لوحة "التطور" فهى تحفة صغيرة فى التلوين؛ حيث نجد أن تنغيمات خفيفة هادئة من اللون الأزرق تسود بألقها الجو الأخاذ لهذا المشهد السحرى. وتتأكد هذه المرحلة الجديدة بلوحات "عالم الحب" و "الحاضر والماضى والمستقبل" "والحلم".

فى "عالم الحب" يعجب المرء أساسًا بهارمونية الخطوط المتماوجة بل الغنائية أحيانا، بينما تتوغل "الحاضر والماضى والمستقبل" فى أعمق أغوار الوجدان المصرى، وتذكرنا، فى صنعتها المكينة، بأساتذة عصر النهضة، أما لوحة الحلم، حيث أطلق الجزار العنان لحمىَّ جيشانه المألوف، فإنه يعالجها بتخطيط جرافيكى ساذج يتأكد عن طريق دعكٍ وحك يذكرنا بالمصادر التشعبية التي يمتح منها الجزار هذا الشغف الأصيل بالخرافى والفنتازى. فى هذه اللوحة ينفتح مجال جديد للفنان، فقد كسبت هذه اللوحات الاخيرة الشيء الكثير بالفعل من استلهام السحر وتعاويذ النشيد السرى الأسطورى لرؤيا العالم. فُتِن الفنان بدراما الخطوط وأكد ثراء خارقًا فى تلويناته ، وأصبح من ثوابت لوحاته اتساع عريض فى اللمسة، ومعالجة رقيقة لألوانه الحمراء الصهباء التى تستحيل إلى اللون الذهبى؛ إذ يؤكد غالبًا نغمة من أرض متعددة الظلال لا تتهيب أن تنصهر مع ألوانه أرجوانية أو حمراء قانية أو بُنِّيّة عميقة.

عبد الهادى الجزار منذ هذه المرحلة يسبرغور المجهول. كانت أعماله تمضى باحثة عن هذا المجهول، أما الآن فقد انتهى البحث. يوظف الفنان وسائله فى الاستبطان والغوص إلى دخائل النفوس بالتجاوب النهائى مع هذا المجهول نفسه. أىُّ مجهول هذا؟ تقاليد الأسلاف فى الأشكال لا تتحدث إلا له وحده، ومنها يعرف كيف يستخلص دروسًا حافلة عن طريق قوة العودة إلى الماضى.

يصارع عبد الهادى الجزار كلاً من الملاك والشيطان، اللاوعى والعقلانية، التقاليد والأساطير الجديدة. إن نزعاته غير التشخيصية فيها من الواقعية أكثر بكثير من الأعمال الواقعية.

ذلك أن الواقع كامن فينا، وبنا، و من خلالنا. كل الأحلام تصبح أوهامًا عندما تتشبث بالخصائص الخارجية. وعبد الهادى الجزار يعرف ذلك، ولذلك فإنه عن طريق ما وراء الحلم يطيل الحركة الفريدة التى تلهم أكثر طموحاته إغراقا فى السرية. فقد عرف عن



٧٨- عبد الهادى الجزار أبو أحمد الجبار - ١٩٥١



٧٩- عبدالهادى الجزار تحضير الأرواح - ١٩٥٣

لقد تجلى لنا الفنان لأول مرة فى نحو عام ١٩٤٦ مع لوحته "مصباح الظلمات" مما فسَّر لنا، فى الآن نفسه، كل مدى موقفه كإنسان وكفنان . ويبدو أنه يقول لنا إن التسليم هو أكثر المواقف قابلية للفهم، وأعزها عند "المتلقى النقى" الذى تحدث عنه چورچ ديهاميل. فى هذه اللوحة نجد أن الشخصيات الثلاثة التى تمثل المراحل الثلاث للحياة، يقع عليها ضوء ضعيف إذ قورن بزجاج المصباح. إنها لا ترى من الحياة إلا المأساة الضيقة للوضع الإنسانى حيث يمكن تلخيص الحب فى هذا العرى لنساء لا رشاقة ولا نعمة لهن، فى بحثهن عن قناع. لكن هذا المصباح يكشف أيضاً حقائق كثيرة أخرى، لكننا لا نأسف قط أن طريقا ضيقًا معتمًا يفضى بنا إلى سد لا مخرج منه هو سد الواقع لكنه يوجد هذا الطابع المنذر بالشر فى المشهد.

بإزاء كل هذه الأشياء الموضوعة فى اللوحة فلعل فنانا آخر كان ليستخدم ألوانا زاهية ، لكن حامد ندا يختص رسمه بنوعٍ من العصبية الفائقة عن طريق تنغيمات هادئة تكسب التكوين طابع الحقيقة.

إن حامد ندا، أحيانا، يستغل موهبته فى المقدرة على المحاكاة دون أن يفقد موقفه باعتباره صاحب رؤى، ومن ثم فهو ينشئ لوحته "بحثا عن النور" حيث نرى ثلاثة مهرجين غرباء مثيرين للسخرية يتابعون صفا من المصابيح يخشون إضاءتها جميعا فى لحظة واحدة. من الصعب أحيانا أن نتزود بإرادة اكتشاف الحقيقة، وليس من المستغرب أن نتذكر أمام هذه اللوحة كاتب "الأيام" الذى يصف على وجه خاص موت طفل صغير لا يجرؤ أحد على إيقاظه فيظل وحده فى غرفة باردة أمام شمعة متقدة.إن الألوان الكامدة التى استخدمها حامد ندا فى هذه اللوحة تشى فى طواياها بالرهبة وبمصير الضائعين.

(٢)

ومنذ تلك المرحلة يؤكد حامد ندا فى أعماله روح التكوين الخاص به وحده. والواقع أن حامد ندا إذ يستند أساسًا إلى ما يذكر بأشكال سكونية استاتيكية، أى صماء مغلقة على ذاتها، يبدع فقرات تتقاطع فيها أشكال مكينة البنيان سكونية على نحو ثقيل الوطأة .على أن هذه الأشكال التى قد يظن أنها مكررة تحمل فى ذاتها "شحنة" تشكيلية وإنسانية، بحيث يكفى لحامد ندا أن يقيم توازيًا فى توزيع خطوطه حتى توحى هذه الخطوط، نسبة إلى مجمل التكوين، بنوع من الجمود والثبات، حيث تكتسب شخوصه، تقريبا باستمرار، دلالة طبيعية فى حركاتها، كما يحدث فى لوحات "الطيور" و"ظل القبقاب" أو "الدراويش"، فى هذه اللوحة الأخيرة فإن الموتيفة الرئيسية لا يساندها أى عنصر مصطنع. يسود المشهد صمت غالب، ويبدو أن هذه الرءوس التى يُذرى عليها تراب الزمن تحتجز أسرارًا لا تفضّ. أما حركاتها الثقيلة التى كانت موضع تأمل طويل والتى يشلها نوع من الجمود القاسى تزيد من

وقع أسرار الدراويش - وهى طائفه دينية مبدؤها الأساس مبدأ ديونيزى يسعى إلى انعدام الشخصية - إلى الفقدان التام للذات، حتى يتاح للألوهة أن تفشو فى الذات من خلال نشوة السكر الصوفى للنسيان الأكبر.

ولكن أصالة حامد ندا تُعزى أيضا إلى أنه فى إنتاجه الأخير (بدءًا من ١٩٥٢) يتكامل الشكل السكونى مع الحياد المطلق لتيمة الكرة، ذلك أن الدوائر توحد الفضاء وتكسب الفراغات دلالة مطلقة تشكيلية بالتحديد. إن الشكل المغلق على ذاته "يدور" دون أن تفقد الحركة الداخلية ثقلها الذى يصبح مركزا أوليا، مثال ذلك فى لوحة "الأخوة". نحن نجد أن حامد ندا يوسع من معطياته التشكيلية ويغدو روح التكوين أكثر حرية.

إذا كانت هذه الكتل نفسها تظهر بصرامتها المتماسكة، فإنها، على العكس، تغدو أكثر إنسانية وتؤدّى بقسمة توليفية ترفع الألوان إلى تنغيمات أبعد، فتشكل بذلك علاقات صادمة، حيث يظهر أخضر أحمر، وسلم كامل من الأزرق الجافى. تزدهر المرحلة الانتقالية فى سلسلة من البورتريهات أو الرسوم البارزة تتحدد تحددا دقيقًا بهالات من الأسود تنعكس، بذكاء، على الألوان المحيطة بها، مما يكسب الخط قيمة الكثافة. تتأكد نصاعة هذه التلوينات بالأصفر الزاهى وبالأحمر المنصهر فى الأسود، مما يكسب مستويات اللوحة بنية قوية. فى هذه المرحلة يسعى الفنان إلى أن ينشئ فى لوحاته نوعًا من البروز تحدده أمشاج من التلوينات البعيدة بعضها عن بعض، على الرغم من الاستخدام التعسفى أحيانا لألوان معينة لا تشابه بينها فى علاقاتها الأولية ولكنها تنتهى إلى إقامة توازن كامل: أذكر هنا على الأخص لوحة "الكونت فيليب دارشو" حيث يظهر هذا الأسلوب الجديد بوضوح مما يقرب حامد ندا من التقنية التصويرية للفنان كوكوشكا، فيما يتعلق ببروز اللمسات.

لا يتوقف تطور حامد ندا عند هذا الحد. إن معرضه الشخصى فى "جاليرى القاهرة" فى فبراير ١٩٥٦ يؤْذِن بظهور مرحلة جديدة فى عمله، هى مرحلة تفضى به إلى التعبيرية نصف التشخيصية. ما يثير الاهتمام أساسًا فى أعمال هذه المرحلة هو قيمة اللون.

اللغة المرهفة للنغمات هنا تؤكد من الآن فصاعداً الطابع الروحى الرقيق للعازف الهارمونى للألوان. على خلفية متجانسة تقريبًا، يقرِّب حامد ندا بين الأبيضات خالصة النقاء المشوبه أحيانا بالزرقة (تصل إلى استضاءةٍ كالأحلام، وفى الوقت نفسه تشى بالخروج النهائى من الواقع المدرك) وبين الأحمرات الطوبية والأزرقات المشوبة بالأسود والأصفرات البرتقالية الكثيفة غامضة السرّ. ذلك أن حامد ندا يعرف كيف يكسب الخامة حياة وحرارة خاصة. لديه المقدرة على أن يضفى على سطح اللوحة



٧٩- عبدالهادى الجزار — تحضير الأرواح – ١٩٥٣

حساسية، وعلى أن يكتشف فى الخامة دراما تبشر بقوى جديدة، سعياً إلى أساطير جديدة، ما من مظهر زائف هنا "للشفافية" وإنما هنا استضاءة داخلية، شمس دانية، وحلم غير محدد مثير للمضض.

* * *

حامد ندا، بلا شك، هو أحد أكثر الفنانين جدية من بين أقرانه فى جيله: ولكى يصل إلى أن يعبر عن نفسه لا يتردد فى أن ينضج خطاطة بسيطة عبر أسابيع طوال. ينعكس هذا فى أعماله حيث تحيا الشخوص حياة انتظار غريب لتحقق وعود مضطربة ثقيلة الوطأة.

من طبيعة الفنان أن يضع - بل أن يؤكد- ما يعذبنا من أكثر المشكلات إنسانية. وفى التساؤل الداخلى والمجرد للانفعالات يتخذ التحليل المظهر الصارم "للشكل" ما يميل إلى تفسير متوازن لما يؤرقنا.

وعندما يصل الفن الذى يمتح أصوله من الرصيد الشعبى، إلى التعبير عن التساؤل الكونى للإنسان، فإن لنا الحق فى أن نمنح الفنان صفة الشاعر التراجيدى . ومن المؤكد أن حامد ندا يبلغ هذا المستوى.

(٣)

العالم الذى يبدعه ماهر رائف، هذا العالم الذى يجعله الفنان ينطوى على حياة وعلى وعيٍ يبدو أنهما سجينى أشكال جسيمة رازحة الثقل دون خلاص ممكن ودون أى أمل - ذلك أن جمالياته تعنى على الفور فلسفة تشاؤمية ومأساوية دون أن تخون فى ذلك الخصائص التصويرية والتكوينية - هذا العالم من الوثاقة والجسامة بحيث يمكن قطعه بالسكين إذا صح القول. فكم هو نهائى ساكن جامد لا مخرج منه. ذلك عالم شخصى جدا يأسرنا ويهز مشاعرنا، لأنه مهما كان ذاتيا فإنه يظل تشكيليا. اليأس، السخرية المريرة، التحليل الفلسفى الذى كان يمكن أن يكون أدبيا، كلها قد ألهمت ماهر رائف رؤيا تصويرية فيها وثاقة التصميم والتكوين. فإذا كانت هذه الرؤيا تتعرض أحيانا لخطر الاشتباك فى تشخيص فوضوى وتوضع فى إيقاع شكلى مكبوح الحساسية إلى أكثر مما ينبغى، حيث يتعرض التكوين إلى تحمل أكثر مما يطيق، فإن ماهر رائف يعرف كيف يتدبر الأمر مع فراغاته الدالة، وكيف يضفى إيقاعه الخاص على ثبات الوحدة فى تصوره للعمل، وكيف يبرر، دائماً تقريباً ، هذا الثقل المفرط.

سوف اضرب ثلاثة أمثلة من عمله لأصور ما أقول: فى سلسلة أعماله المعنونة "الكوميديا الإنسانية" و "الدراسة" (١٩٥٢) التى تمثل فلاحًا نائمًا على الأرض ، وعربة مقلوبة توحى بالجمود الدائم، وحمارين يبدو أنهما الكائنان الحيان الوحيدان نتيجة لنظرتهما الحيوانية السلبية واليقظة مع الاستسلام، وقد كاد التكوين أن يغدو فوضى لولا وجود فراغات



٨٠- عبد الهادى الجزار الحلم - ١٩٥٣

ملحوظة تهوِّى التكوين تهوية درامية وتكسبه الإيقاع الشكلى المقصود، حيث يتعرض الخط للضياع بتأثير حساسية مكبوحة تحت نقطة الانفجار. هذا الإيقاع الذى ما أقربه إلى قطع الخط، لكنه يتسق على نحوٍ غنائى مع السكونية والثقل فى تصور الفنان جماليا. وأخيراً ففى لوحة "عُبَّاد الكهوف" يقترب التكوين من الثقل المفرط ولكنه يتبرر تماما نتيجة لتصور مثلث يضع هذا الثقل موضعه ويوزعه على أفضل وجه. ومن ثم فإن هذه الأعمال الثلاثة تثير الاهتمام ، ليس فقط بخصائص القوة فيها، وبالأشكال الركينة الراسخة، وبالطقوسية الشخصية والإيحاءات التشكيلية المعتادة عند الفنان، باليأس وبالوقوع فى سجن خامة النوع البشرى المقضى عليه بمصيره ، ما أقرب هذه الأعمال إلى الأرض التى تشكل الفلسفة المؤثرة لماهر رائف، كما أشرنا من قبل، ولكنها تثير الاهتمام أيضاً لأنها مهما كانت قريبة من التعسف ومن الصياغة الأدبية فإنها قد خلصت ، من حيث التقانة، ووجدت أصالتها وتعبيرها الحق فى حل المشكلات التقنية ، ذلك أن ماهر رائف قد وجد ما يجعل لوحاته بهذا القدر من الحتمية، فى الحلول التى يضعها للصعوبات الخاصة بهذه اللوحات.

ومن ناحية أخرى (لكن ما يأتى ليس إلا مجرد اقتراح) فإنه مما يدعو للأسف أحيانا أن هذا الفنان الذى يستخدم مساحات كبيرة اقتصر غالبا على القلم الرصاص، ففى اعتقادنا كان يمكن إحداث التأثيرات نفسها، باستخدام فرشاة صلبة وألوان جافة.

ولعله من الأوفق أن ننهى حديثنا عن ماهر رائف بأن نقول شيئًا عن تطوره.

فى أغلب الأحيان ينصبُّ تطور هذا الفنان على طريقة حل الصعوبات الملازمة لطريقة عمله، وإذا كانت رؤيا ماهر رائف خاضعة غالبا للأوضاع الذاتية لانفعالاته ، فإنه على العكس يتقصى الاستخدام الأكثر دلالة للفراغات ، ويفرض التوازن على تكويناته نتيجة لثقل مستوى مركزى ولاستعارات له لاتقل عنه أهمية واعتسافًا، بل يبلغ إلى أن يخضع الخط عنده إلى الوحدة الجرافيكية للوحة، بتجريد الشكل وبأن يضم إليه شكلاً مباشراً أدعى إلى الانفعال بالأسلوب التعبيرى الذى يفرض عليه طابعا معماريا. ومن هنا فإن كل اجزاء اللوحة لها الشحنة الانفعالية والرمزية نفسها، ليس ذلك فقط، بل إن لها القيمة النسبية نفسها وقوة الصنعة التى تقتضى المتانة نفسها فى وضع الكتل.

التطور نفسه يلحق بألوان الفنان، بينما كانت الألوان تفقد نفسها فى لعبة الظلال الكلاسيكية التى تنطوى على توزيع العتمات توزيعًا مرهفًا، فإنه منذ عام ١٩٥١ لا يخشى أن يقرب الأصفر اليانع والأحمر الهندى ، ويستخدم الكوبالت الرصاصى والأخضر الزيتونى ويضيف الأصفر إلى كل سلَّم ألوانه، أو ما يقارب ذلك، و يستخدم أكثر فأكثر الألوان الخاصة ، وهى عامةً الألوان الأولية دون أن يعنى بأن يخفض من استضاءتها الخاصة.



٨١– عبد الهادى الجزار   تصميم سجادة شعبية – ١٩٤٩

ولكن حظ هذاالتطور الأخير من التوفيق أقل من التطور الأول الذى كان ينصب على رمزية ودلالة العمل، مما يَسهُل بأن نتبينه: اللوحة التى تمثل "مراكب الصيد" مما ينبغى الإشارة إليه فى بدايات ماهر رائف: حيث نرى التضخيم المفرط للموضوع والأخاديد المحفورة فى المستوى الأول، وتأثيرات النور والظل التى تبلغ حدا مأساويا، والإخراج الدرامى، ولكننا نرى أن كل التأثيرات تنصب على التشكيل والإضاءة، وأن المعنى والانفعال يقصد بهما أن يكونا بصريين أولا، وأن تحقيق العمل يقف عند الرؤيا التصويرية للفنان.

ثم يعطينا ماهر رائف بعد ذلك "عُبَّاد الكهوف" و"الكوميديا الإنسانية" حيث تتضافر الخصائص التصويرية للتعبير عن الموقف . ومع ذلك فلعله مما يخشى أنَّ موقفًا على هامش الالتزامات التشكيلية يتسلل ثم يتدهور بعد ذلك إلى "الرسم ذى القضية"

ولكن لوحة "العزلة" تستأثر باهتمامنا، لا مجال هنا "للرسم ذى القضية" فقد اكتشف ماهر رائف العالم البصرى الذى هو تمثيل مباشر فورى لعالمه الفلسفى والروحى.

جـ: استدامة الروح الشرقية

(محمود خليل وسالم موجلى)

فى الجزء الأول من هذا الفصل، عندما تكلمت عن الفن الشرقى الرمزى والميتافيزيقى كنت أفكر فى الفن الفرعونى، والفن الهندى، بل فى العنف الانفعالى الذى يتصف به الفن الآشورى (وله صلة ما بالتعبيرية التى تبناها الفنانون المصريون إلى حد كبير)، لكن كلمة الفن الشرقى تدعونا عادة إلى التفكير فى المنمنمات الفارسية وفى التصوير الصينى. ولكنى أستخدم هذه الكلمة، بهذا المعنى، عندما أفكر فى محمود خليل وفى موجلى.

إن نبذ المنظور الخطى عندهما يحل محله حس الفضاء وتراكب المستويات فى أفضل أعمالهما. لمحمود خليل أسلوب رَّسامى المنمنمات الفارسية، أما موجلى فهو يضفى طابعا ذهنيا وغربيا على سذاجة رؤياه، هذه الرؤيا التى يعارض الفنان بها التقاليد الموضوعة، محمود خليل يرفع البدائية الشجنية لانفعالاته، وموجلى يعيد تقاليد الموضوع إلى أصدق تعبيرات الفن، مما يجعل هذين الفنانين يواصلان الفن الشرقى كما تنقله إلينا المنمنمات الفارسية والتصوير الصينى.

لكن هذا الفن الشرقى كان قد مات كما تموت التقاليد الفنية العظيمة، أو سقط فى هوة محاكاة متكررة إلى ما لا نهاية، وفقد كل إمكانية للافتراع والأصالة. وخرج من مرسم الفنان الكبير إلى محترف

الصنايعى، إذ استدام حرفيته وفقد روحه. ومن هنا جاء لقاء محمود خليل وموجلى مع الغرب الذى نزع الأربطة عن الفن الشرقى بعد أن تحول إلى مومياء ، وأعاد الحياة إلى المومياء إذ نفخ فيها حياة جديدة وإلهاماً قادراً على أن يؤتى ثماراً أصيلة.

ولسوء الحظ يبدو أن هذين الفنانين(*) - لا يدركان أهمية الدور الذى وقع عبؤه عليهما فقد كان عملهما غير كافٍ على الإطلاق من حيث الكم، ولكنهما مع ذلك يحملان بشارة مدهشة للتصوير الفنى فى مصر، وقد كانا هما نفسيهما أول من انبهر بذلك، ومن ثم يتعرضان لخطر ألا يصلا أبداً إلى أن يسودا الصنعة حتى يحقق الشرط الذى بدونه لا تصل هذه البشارة إلى غايتها.

(١)

إن الفن الذى اصطلحنا على تسميته "الفن الفطرى" يتخذ أسلوبه بالفطرة أى بالغريزة ، ولأنه يبلغ ذلك الأسلوب غالبًا عن طريق الشعر فلا يمكن هنا الحديث عن "مدرسة"، ومن ثم فإن محمود خليل يلتقى مع تيتجات أو روسوم الجمركى، دون أن تكون طرائق التعبير التقنى عندهم تنضوى تحت مبدأ تشكيلى واحد .

ولكى ندرك الشعر الذى يلهم محمود خليل علينا أولا، أن نهتم بالرجل . عاش محمود خليل منطوياً على نفسه أثناء مراهقته، وإلى جانب شغف كامن بالرسم كان يتمتع بما يمكن أن ندعوه إجلالاً يصل إلى حد التعبد للقراءة، ومن ثم فإنه قبل أن يبلغ النضج فى العمر، استطاع أن يلزم نفسه بفضائل قل من يلتزم بها، وأن يتهيب الحب جدا، إن موقفه الحيى من الحب - وليس الموقف شبه الملائكى ، كما يحلو للبعض أن يقول - يكشف عن أكثر الجوانب حميمية فى رؤياه. يأسرنا الفنان برهافة انفعالاته، أهواء روح تمضها تطلعات العقل.

عاش محمود خليل من عام ١٩٤١ وحتى عام ١٩٤٨ مرحلة شاقة هى مرحلة المراهقة. كان أشد حياء من أن يسبر غور قلب آخر، فانطوى على نفسه، وابتدع لنفسه هوى "مثاليا" تغذوه الأحلام ، وهى خصيصة تلك المرحلة من العمر، ولعله من الممكن أن نخلص من ذلك بأن حساسية الفنان اتجهت إلى الشعر وهو أكثر الفنون إيغالا فى التجريد.

لكن الواقع شىء مختلف تماماً. كان حسين يوسف أمين قد التفت إلى موهبة محمود ، ومن ثم فقد ساعده على أن يحتفظ بشخصيته الخاصة، وعلى أن يحكم هذه الموهبة فى حدود التشكيل. لا شك أن بدايات محمود خليل كان فيها جانب أدبى، فقد كانت الخطوط عنده معقدة مفرطة التعقيد يصعب تحديدها. وكان من الملحوظ عنده شغف بالسرية، مما يجنح إلى سهولة التعبير ويضير العلاقات الوثيقة التى ينبغى أن تقوم بين الشكل واللون. فى أعماله الأولى نزوع إلى

(*) توفى محمود خليل مبكرًا فى ١٩٥٥

محاكاةٍ سوف تتجرد من التوشية الأدبية، بعد ذلك، لكى تضيفى على رسم محمود خليل "خصائص" معينة. لكن محمود خليل كان قد وقع على أسلوبه، منذ وقت مبكر جدا، أو على الأصح ابتدع هذا الأسلوب إذ وصل - بالفطرة - إلى تشكيل يقربه من الرسوم الشرقية فى ذروة المراحل الفارسية. بل هو بالفعل كان قد سطّح لوحاته باتباع مبدأ زخرفى لا يضير بالفكرة، بل على العكس يتيح لـ محمود خليل أن ينمو سواء بأن يكتسب مستويات متراكبة، أو فراغات مظللة، أو سطوح منقطة - مستقيمة أحيانا أو متعرجة (تكشف عن مشكلات نفسية مهمة، لوتفحّصها أحد الأطباء النفسيين) أو أن يكتسب إيقاعًا و "شحنة" تشكيلية تحددها الألوان وتضفى على الموضوع دلالته الخاصة. وبالانطلاق من ذلك فإن مقتضيات التكوين الوثيق لا تتسق مع التمثيل التراتبى للرموز. ومن هنا تأتى تلك الخصيصة "الفريدة" التى تتصف بها شخوصه الحالمة، أو الحزينة أو الضائعة فى متاهات العقد الجنسية: الأشجار بأغصانها العقيمة، السماء الكابية أو الغائمة أحيانا، والحيطان المهدمة قبل الإجهاز عليها، تلك جميعًا تصدر عن غريزة الفنان الظمأى، فإذا كانت أشكاله مأخوذة من الطبيعة، وإذا كان التشويه الذي يلحق بها لا ينطوى إلا على أدنى قدر من التغيير فى حقيقة الأشياء القابلة للإدراك، وكانت الألوان تتسق، على نحو طبيعى تمامًا، مع اختيارات فنانٍ بدائى، فإنه ينضاف إليها مع ذلك - فى ازدواجية الشكل واللون التى تحليها استرجاعات منعزلة - تأويل آخر يصدر عن الرمزية الشخصية عند كل متلق. نحن هنا بعيدون كل البعد عن التعبيرية الجامدة التى نجدها عند الصُنّاع فى عهود الانحطاط.

ثم إننى لا أعتقد أنه ينبغى لوم الفنان على استخدامه أشكالا كهنوتية أو طقوسية، إذ يبدو أنها تتسق مع جمالياته، إن هذه الأشكال ليست غالبة إلا فى مرحلته الأولى، حيث كان حس الأعمال الفنية يقتضى مثل هذه الأشكال، ثم إن محمود خليل فى كل لوحة له تعبر عن شخصيته يوزع البنية العلوية للوحته أفضل توزيع سواء بإدخال مقطوعات متعددة - وإن كانت منعزلة عن بعضها بعضًا - أو كان ذلك بأن تتدخل الرمزية على نحو متعسف دون أن تخل بتشكيلية العمل ، أو كان ذلك أخيرًا بتوظيف الخطوط الموجهة للتكوين، ومواقع الأشكال، والعلاقة بين الشخوص حيث نجد أن الحالة المادية للموضوع، وقيمته النسبية أو المطلقة، حسب الحالة، تولد إيقاعًا، فى أفضل رسومه، تضارع سيمفونية تكتم موسيقيتها ما قد يكون قد تبقى من الأدبية فى التصور المبدئى للعمل. أشير هنا، أساسًا إلى "فردوس مرجان"

يتحرر محمود خليل، فى مرحلة لاحقة، من حالة روحية كان قد وصل إليها بشجاعة، إذ تغلب على طبيعته لكى يكتشف "الخير المثالى" فى الصداقة. بحيث لم يعد الأمر يتعلق بهذه الأشكال التى توحى

بشبق جنسى يائس، مغلقة على نفسها، مضطربة، وغريبة، من قبيل جذوع الأشجار مفرطة الضخامة وحبات الكمثرى التى تتخذ شكل النهود ثم تتخذ شكل قلوب مجنّحة ، والحبال الصلبة، والعيون النجلاء التى تشتهى الجسد (لوحة الخلق)، وأخيراً السماء التى لا ترحم ولا تستجيب بجمودها وثبات وطأتها.

ومنذئذ فإن الحنين إلى الماضى المعذَّب يجد أماناً ونداء فى الطبيعة، إذ يرقبها مراقبة ساذجة وسهلة تتولد عنها علاقات التعاطف بين الكائنات والأشياء.

ومن ثم فإن محمود خليل ينزع إلى أن يصوِّر انفعالاته عن طريق الاتصال بالحياة الريفية فى مصر والسودان حيث قضى فيه بضع سنوات.

نلاحظ ، كذلك ، أن الفنان يُدخل على فنه قدراً من البراعة والحذق يقربه، أكثر مما سبق، من تقاليد المنمنمات الشرقية، فى التفاصيل وفى علاقات الخصائص بعضها ببعض.

فضلا عن ذلك يستخدم محمود خليل، أكثر فاكثر، أحباراً متباينة. ويتجلى الأخضر بكل طزاجته، والاحمر المحوَّط عليه، والأزرق فى تنويعاته المتعددة من التلوينية الخالصة الصافية إلى التلوينية الزجاجية الداكنة ، تشيع فيها جميعًا شاعرية ساجية فى منتصف الطريق من الرمزية إلى الحلمية.

لوحة "الريف الخصيب" (١٩٥٢) تحدد هذه المرحلة. ذلك أن التكوين الصادر عن "الرسم البارز" يرسخ الوحدة التشكيلية عن طريق تشخيص مركب منظم. التلوينات منوعة ومتدرجة، أما الخطوط فهى منحوتة بذكاء.

لوحة "عودة القطيع إلى سوهاج "توحى ، كذلك، بالكثير: هارمونيات جميلة من الأصفر و الأزرق توحى بالسكينة الليلية أما "نعام سودوم" فهى أكثر حراكا، ألوانها تتصف بغرائبية باذخة توشيها التضادات الصماء بين البُنى والأحمر الأرضى الذى يلحق به الأصفر الكنارى.

يبدو أن محمود خليل يجد متعة فى تصوير المواقع السودانية، فهو يستلهم، دون أن يعوزه الانفعال، الألوان الاستوائية الحارة سواءً كان ذلك بالانفعال أو بالموسيقى الداخلية للألوان (لوحة الحمار الكبير).

ومع ذلك فمن المؤسف أن الفنان يستخدم غالبًا أحباراً تضيع حدتها مع الزمن، لو كان قد حوّل رسومه إلى الألوان المائية، بل إلى الجواش، دون أن يفقدها خاصيتها التحليلية البدئية، وكان ذلك من شأنه أن ينقذ مجمل إنتاجه.

إن محمود خليل مغنٍّ أسيرٌ للحب، أو شاعر ينشد عن مروج سوهاج أو أرياف السودان الحارة وقد احتفظ بحسه الشرقى الذى يصل الإنسان بمشاهد الطبيعة صلة حميمة.

(٢)

سالم الحبشى الشهير بـ «موجلى» نسيج وحده فى النهضة التصويرية المصرية. فهو يعود إلى أصول



٨٢- عبد الهادى الجزار المدينة - ١٩٥٨

إندونيسية، وقد أنتج حتى الآن (١٩٦١) الجزء الأكبر من أعماله فى نطاق "جماعة الفن المعاصر"، وفى هذه الجماعة استطاع أن يوفق بين معطيات تقاليد الشرق الأقصى فى بلده الأصلى وبين إنجاز الرسامين الأجانب الأشهر.

تعود بداياته إلى ١٩٤٥، وقد مرَّ بعد ذلك بمراحل هى على الأدق ثلاثة تيارات منها السيريالية التى تتصف بها أعماله الأولى حتى عام ١٩٤٨ ، تأتى بعدها مرحلة مضطربة تسود فيها تلوينات مركبة ومتعمقة ملؤها الحرارة، ثم طريقته الأخيرة نصف التجريدية التى نجد فيها أن الجانب الإنسانى، عن طريق التصادف المعذب للخطوط والمستويات، ينمو إلى عالم حلمى تسود فيه فانتازيا حسية ذات طابع قاتم سقيم.

أمضى موجلى طفولته فى جاوة ، وهنالك فى الريف، والغابات، والغيطان الشاسعة أو على ضفاف البحيرات استشعر الحاجة إلى التصوير. إن كل أعماله تبقى على هذا الجانب الفطرى، هذا الحس بالصدمة إزاء الطبيعة. موجلى مصور حسى، وفنه يتبع منحنى وحرارة وحدة إلهام قد نضج فى اللاوعى، يسعى الفنان إلى الإبقاء على كل طزاجة الانفعال فيه، إذ يخصه بأقل قدر ممكن للمقتضيات التقنية. هذا الفنان باذخ الحسية كان ليتمنى أن ينسى نظام الخط وتنسيق الألوان . وبعبارة أخرى فإن فنه يجنح إلى اقتناص ما لا يمكن الإمساك به بأسلوب تكشف فيه نزوات تجريدية مرهفة الارتسام عن المكانه العالمية التى تحتلها فيه الفانتازيا الخشنة. ومن "ربيع الروح" (١٩٤٨) وهو العمل السيريالى الأخير إلى "قصيدة النيل" يمتد طريق طويل قطعه الفنان، ففى "ربيع الروح" إيحاء بديكور يمت بصلة إلى رامبو ، حيث تشتبك سيمفونية الحساسية الجهنمية بعقابيلها الوبيلة. لقد سعى الفنان وهو يصور هشاشة اللذة إلى أن يكشف، فى هذ الطقس الذى لا غنى عنه، عن المعاناة وازدراء الذات، ذلك أن التكوين يتوازن بجسم امرأة تبدو كأنها جذع شجرة، وبمعمار الخلفية التى تتجاوب مع الخصائص الأدبية للمستويات الأولى. تبُقى التنغيمات المستخدمة على رمزية شعرية معينة موفقة. أما التصور الكامن فى "قصيدة النيل" فهو مختلف جدا، فالتكوين الصادر عن روح زخرفى يتوازن بأن يلجأ الفنان إلى استعارة مرهفة وقوية للمسات الأصفر أو الوردى المحمر المظلل بما يشبه الدخان ، بحيث تتبين موتيفات تشى بروح بدائية تعزى إلى الشرق الأقصى، وقد أقيمت اللوحة على بعدين، أما البعد الثالث فلا يتمثل إلا على نحو مُضمَرنتيجة لتقارب مستويين فى الفضاءات التى تنتصب فيها الأشكال الضخمة. أما لوحة "الخريف فى هيلفر سوم" التى يسودها أزرق يبدو أنه صادر عن عالم سحرى أخاذ، ولوحة "مشهد إندونيسى" التى تشى بعالم حلمى من الحنين فإنهما تنتميان إلى هذه المرحلة. فى هاتين اللوحتين نرى، أساسًا، توافق نغمات محمومة، أسيانة ومشبوبة الهوى. ويبدو فيها موجلى كأنه ساحر يعرف صنعة فن الإغواء، بل يعرفها معرفةً متقنة حتى ليغفر له المرء، غالبًا، ارتجالاته التقنية.



٨٣- حامد ندا　　　　مصباح الظلمات - ١٩٤٦



٨٤- حامد ندا القط والزير – ١٩٥٤



٨٥- حامدا ندا تكوين - ١٩٤٧



٨٦- حامد ندا العصافير - ١٩٤٨



٨٧- حامد ندا القطة النعسانة أو "صحبة"- ١٩٤٨

(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)



٨٨- حامد ندا الدراويش - ١٩٤٧



٨٩- حامد ندا بورتريه للكومت "دارسكوت" - ١٩٥٣



٩٠- حامد ندا الليل والنهار- ١٩٦٠



٩١- حامد ندا فى المقهى - ١٩٤٨



٩٢- ماهر رائف　　　　　مرسى ١٩٤٩ - ١٩٥٠



٩٣- ماهر رائف　　　　　مولد السيد البدوى - ١٩٦٦

(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)



٩٤- ماهر رائف أصنام الكهوف – ١٩٥٥



٩٥- ماهر رائف الوحدة – ١٩٥١



٩٦- ماهر رائف الكوميديا الإنسانية - ١٩٥٢



٩٧- ماهر رائف رجل الأحجار - ١٩٤٨



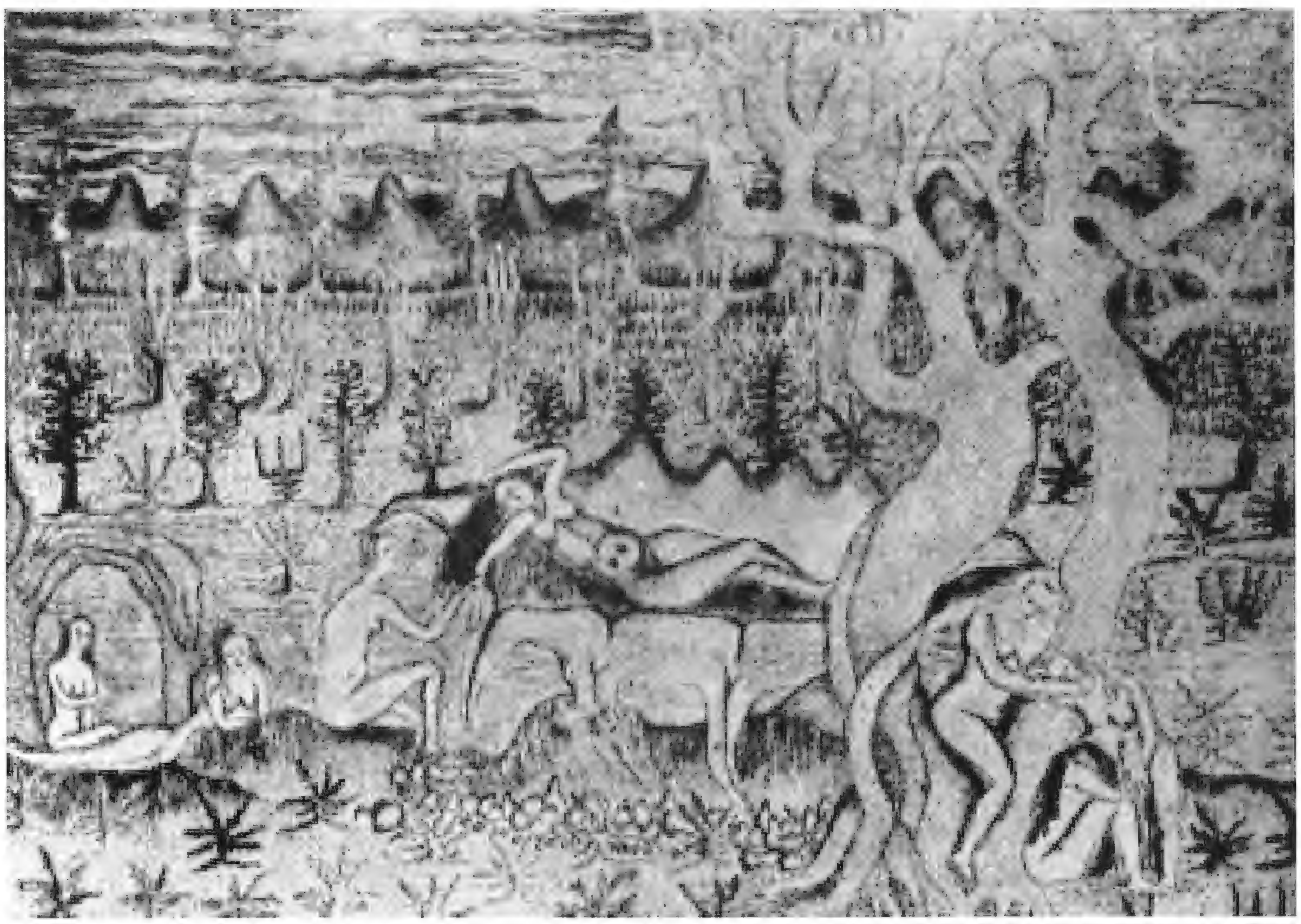
٩٨- ماهر رائف　　　　تكوين عربى



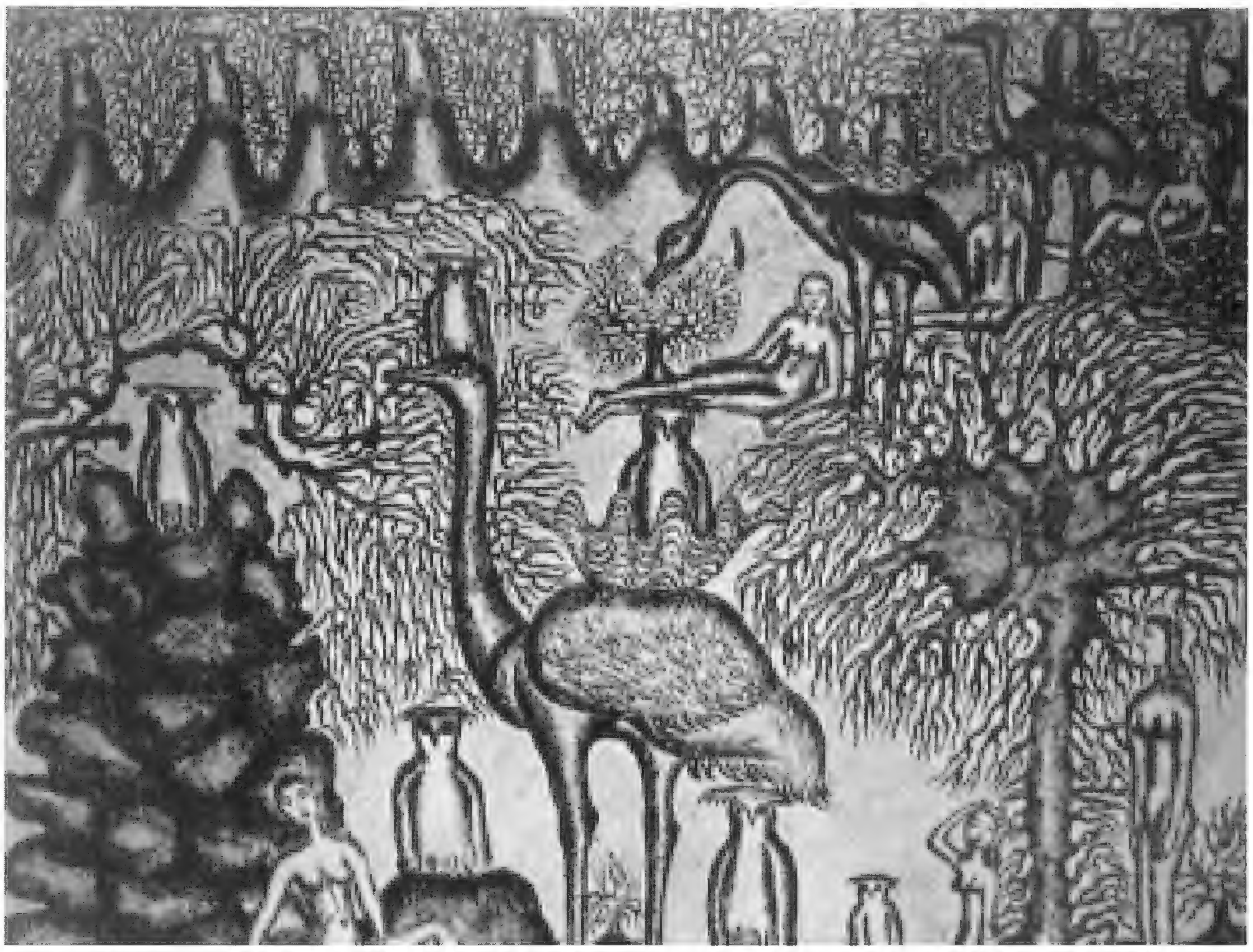
٩٩- محمود خليل　　　　المدرسة – ١٩٤٨



١٠٠- محمود خليل الحمار الكبير - ١٩٤٩



١٠١- محمود خليل حديقة المرجان ١٩٤٣-١٩٤٦



١٠٢- محمود خليل أرض النعام - ١٩٥٢



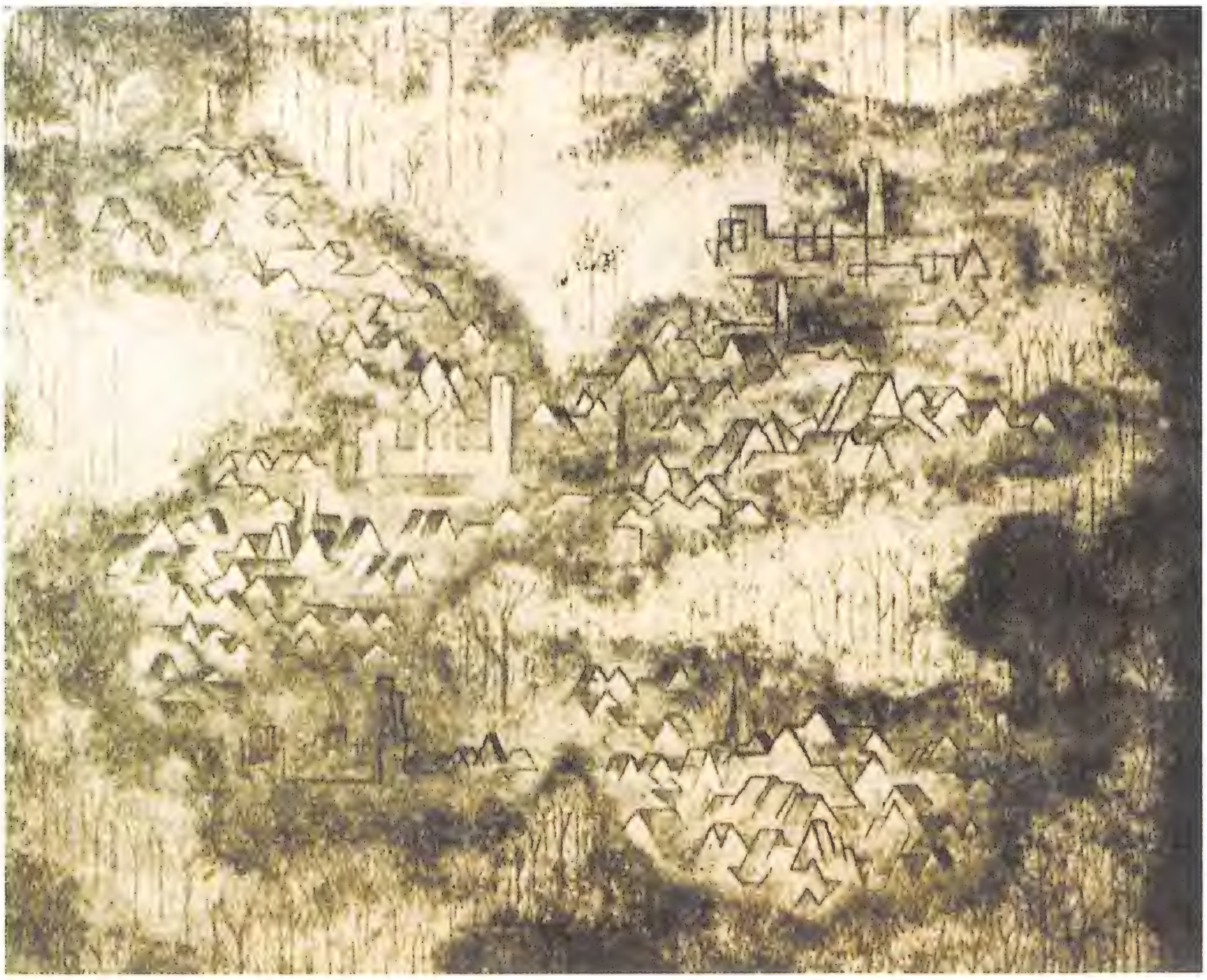
١٠٣- محمود خليل الريف السعيد (المثمر) -١٩٥٢



١٠٤- محمود خليل — مرسى نهرى فى الصعيد - ١٩٥٢



١٠٥- موجلى ربيع الحب - ١٩٤٧



١٠٦- موجلى قرية فى الهافر- ١٩٥٣ - ١٩٥٤



١٠٧- موجلى　　　منظر فى إندونيسيا - ١٩٥٤



١٠٨- موجلى　　　قصيدة النيل - ١٩٥٤

الفصل الرابع

جماعة الفن الحديث



١٠٩- جاذبية سرى الفلاح والأطفال - ١٩٥٨

إن المعايير الانحيازات المسبقة التى استوردت من أوربا أثناء السنوات الثلاثين من القرن (العشرين) كانت السبب فى تأخر ظهور المدرسة المصرية الشابة فى التصوير. سبق أن ذكرنا أنه فى عام ١٩٤٦ ظهرت مدرسة مصرية حقا فى التصوير، لأنه إذا كانت بدايات تجربة حسين يوسف أمين تعود إلى عامى ١٩٣٧و ١٩٣٩فإن نتائجها لم تُعرف ولم يُعترف بها إلا بعد المعرض الأول لجماعة الفن المعاصر. ومنذ ذلك الحين فإن جماعة الفن المعاصر قد حققت ما كان يبدو حتى ذلك الوقت مستحيلاً: مدرسة تدين لأعمال "الدرج" بكل فكرها، بكل بكارة تعبيرها، بكل السرّ السيكولوجى للعمل.

فى هذه الأثناء فإن يوسف العفيفى[١] يدفعه إلى ذلك طبيعته ومزاجه الخاص قد رفض التعليم الأكاديمى الذى كانت تقدمه مدرسة الفنون الجميلة لجيل من الشباب لا يملك مصدراً آخر للمعرفة الفنية، للأسف. أما يوسف العفيفى مع بعض تلاميذه فقد وضع النواة الأولى لجماعة الفن الحديث التى كانت فى ذلك الوقت منضمة إلى جماعة الفن المستقل. وعلى هذا النحو ، فإن كامل التلمسانى ورمسيس يونان وفؤاد كامل قد أفادوا منذ البداية من وجود چورج حنين ويوسف العفيفى فى الجماعة نفسها ، ولذلك فإن فنهم قد نضج مبكراً واتجه إلى السريالية والتعبيرية، وقد كانت كلتا الحركتين يُعترف بأنهما أقدر على التجاوب مع أفكار جماعة الفن الحديث. أسهم[٢] راتب صديق وحسين يوسف أمين[٣] وسعد الخادم[٤] وأبو خليل لطفى والبكرى فى جماعة الفن المستقل" إسهاماً مرموقاً.

ولكن راتب صديق توقف مبكراً عن التصوير، أما حسين يوسف أمين فقد رأى أنه من مصلحة تلاميذه فى مدرسة فاروق الأول (كمال يوسف ، مسعود، الحبشى، رافع، خليل) أن يظلوا على هامش تلك الجماعات، حتى تتأكد شخصية مريديه تماماً، ومن ثم فقد انسحب من "جماعة الفن المستقل".

و بعد انهيار جماعة الفن المستقل وظهور "جانج الرمال" لفترة وجيزة (١٩٩٧) كان سعد الخادم ويوسف العفيفى وحدهما ينتجان أعمالاً بروح الحركات الفنية التى أشرنا إليها.

---

(١) لم ينتج يوسف العفيفى إلا القليل جدا. وإنما كان عمله التربوى يتسم بالأهمية.
(٢) واصل راتب صديق عمله فى التعليم فى السودان، وعاد إلى التصوير فى عام ١٩٦٠ بأسلوب واقعى جديد.
(٣) انظر الفصل الخامس.
(٤) انظر الفصل الخامس.

سرعان ما جاء العام ١٩٤٧ فلم يبق فى مصر على الساحة إلا حركتان فنيتان بارزتان: "جماعة الفن المعاصر" و "جماعة الفن الحديث" اللتان انصهرتا معًا بسرعة بعد ذلك، انضم فنانوهما إلى "الفن المستقل" أو كانوا من تلاميذ "مركز التربية" أو اعتدوا أنفسهم أعضاء فى جماعة ظلت معطياتها الفنية بعيدة عن أن تتحدد على نحو دقيق: هى جماعة "صوت الفنان" برز فيها المثَّال صلاح السجينى، ولا يمكن أن نذكر منها إلا حمودة و إسحاق ويسرى، بعد ذلك انضم سيده وحامد عويس وزينب عبد الحميد وجاذبية سرى إلى من سبقوهم.

لعلنا قد تأخرنا فى تحديد جماليات جماعة الفن الحديث. لقد أدرك هؤلاء الرسامون الشبان، مبكرًا، أن الوقت قد حان لظهور مدرسة جديدة ليست نتاجًا فرعيًا للفنانين الأوروبيين أو غيرهم، مدرسة تنتهى، عن طريق تفاؤل الوسائل التشكيلية، إلى تعبير مصرى، وبينما كان معظم أعضاء جماعة الفن المعاصر يقدمون فنا نابعا عن البلد أساسًا وله أصوله فى الفن الشعبى المصرى، فنا يستعيد معطيات ما زالت صحيحة ولها قيمة من الفن الفرعونى والفن الشرقى، ومن ثم فهو يفضى إلى لغة تشكيلية مصرية، فإن رسامى جماعة الفن الحديث يؤكدون أنه من المستحيل الوصول إلى فن حديث دون أن يتبنى الفنانون وسائل التعبير الغربية ثم يستخدموها، بعد ذلك، فى تبيان رسالة مصرية.

ولما كان هذا التصور يقتضى تمصير هذه الوسائل على أيدى الفنانين المصريين فإن جماعة الفن الحديث لم تستطع أن تصل إلى توفيق جماعة الفن المعاصر. ومع ذلك فإن ما نجحت فيه يمثل فنا أكثر امتيازًا، ولنقل أكثر أرستقراطية من الفن الفن الشعبى الذى تفوق فيه فنانو جماعة الفن المعاصر.

وعلينا أن نقرَّ بأن يوسف العفيفى، وهو مُربٍّ ممتاز وناقد حصيف، كان قد ساعد من استطاعوا أن يتبعوه مساعدة غير منكورة. سعى هؤلاء الفنانون الشبان، فى رد فعل ضد التعبيرية والأكاديمية السائدة، إلى تطلب "أشكال واضحة سهلة التلقى" بأساليب متبانية "تتسق مع أولوية النور الملون" كما قالوا .

كان ما يحدو هؤلاء الفنانين هو اكتشاف شخصيتهم من خلال أحد التيارات الحديثة، أكثر بكثير من اهتمامهم بالوصول إلى التعبير عن خصيصة مصرية أساسًا، ومع ذلك فإنهم، فى المدى الطويل، قد اكتشفوا أصالتهم القومية التى تحرر هذه الشخصية من تأثير المدرسة التى تربوا فى أحضانها(١) ولا نكران أن الأمر هنا يتطلب صلابة يمكن أن تواجه العوائق المقدرة التى تقوم فى وجه فن يقترح تأثيرات جديدة لا تتفق مع طبيعة متلقيه.

ومن ثم لم يتبق إلا القليل من الأسماء التى استطاعت أن تثير اهتمام النقاد باعتبارها أسماء

---

(١) جاذبية سرى على سبيل المثال.

فنانين يتمتعون بالأصالة: سيده وحمودة باعتبارهما بارعين فى التلوين، ويسرى وإسحاق وجاذبية سرى باعتبار أنساقهم البنيوية، وزينب عبد الحميد بمقدرتها الجرافيكية. بينما كان محمد عويس وعبد النبى عثمان وتيسير الذين لم يتحرروا من تقاليد الورشة، استلهموا إما أساتذة مدرسة باريس وإما المدرسة المكسيكية[1] بحيث ازدهرت أعمالهم على نحو شخصى ينماز به كل منهم سواء كانوا يتبعون تصورات فنانى التلوين ، أو فنانى البناء، فى هذه الجماعة. ومن ثم فإننا نؤكد أهمية يسرى وسيده وجاذبية سرى وحمودة وزينب عبد الحميد، فقد وصل فنهم إلى أصالة تتجاوز الإطار الضيق للنتاجات الثانوية التى قدمها زملاؤهم فى الورشة .

ونحن هنا نأسف أننا لا نفيض الحديث عن أعمال وليم إسحاق، إذ أننا لم نستطع أن نحصل على معظم لوحاته.

ومع ذلك فإن الأعمال النادرة التى رأيناها تشهد برغبة حقيقية فى الوصول إلى اقتصاد فى الوسائل فى العلاقات الصارمة التى يقيمها الفنان بين الأحجام وروح الخطوط واختيار التنغيمات الصمَّاء التى تزداد خفوتًا. وبينما يبدو النور أحيانا، غريبًا على تقارب الكتل فيما بينها تقاربا داخليا وجوهريا، فإن نوعا من توازن الإضاءة يخفض من النغمة التى تتصف بقيم نصف - الألوان، مما يتيح استمرارية فى الإضاءة تعطى التكوين دلالته الكاملة. ولكننا نستطيع هنا أن نكتشف الاختلافات العميقة بين الطابع الانفعالى وبين البحث الدءوب الذى يُعزى إلى خوان جريس فى القسمات الرئيسية والبنائية للوحة. وبينما يقيم خوان جريس تعارضا حتميا لا معدى عنه بين انفعالاته الخاصة وبين القوانين التى لا مساس بها والتى يتصف بها النسق الذهنى الذى يفرضه على نفسه فى تلك المرحلة، إذ يستفيد من درس خوان جريس، فإنه يسعى إلى أن يُبقى على خصائص التجريبية العملية التى تؤكد، بفعالية ملحوظة، الدراما الداخلية فى الموضوع الذى يعالجه.

(١)

مرت أعمال صلاح يسرى بتطوير بطىء، فانتقلت من الزخرفى إلى الحياة، ثم أعادت الحياة مرة أخرى إلى مصادر زخرفية ليست نابعة من الفن الغربى ولا من شكلية لوت وإنما عن حس زخرفى أقل جمودًا، تنطوى بنيتها - من خلال ما يغلفها من تلوين - على نزعة شرقية بل بيزنطية شرسة الألوان (أزرق حاد وأصفر ليمونى فى لوحة "الجوزة") وتتطور حتى ترقّ وتصفو مع الصفاء الحاد للأزرقات، والبرتقاليات النقية، أو الأخضرات الباهتة أو الزمردية "لوحة جلا جلا"

---

(١) تنتمى الأعمال الحديثة لمحمد عويس إلى نوع من الواقعية البنيوية، ذلك أن هيكل العمل عنده والذى يثقله الطابع النحتى يتحرر نتيجة لتأثير اللون الأحادى عنده.



١١٠ – صلاح يسرى شاعرية النيل – ١٩٥٣

وعلى عكس الشبان الذين مروا بالقسم الحر من مدرسة الفنون الجميلة، فإن صلاح يسرى عرف كيف يستفيد من الطرائق المختلفة القريبة – إلى مدى يقل أو يكثر– من مدرسة باريس التى تأثر بها طريقة بعد طريقة.

ولنقل على الفور إن المزاج الفنى لصلاح يسرى مزاج تصويرى أساساً، ولذلك ربما كانت دراساته فى البداية تذكرنا على نحو صريح بتيارات مختلفة. لا شك أن "الطريقة" قد استأثرت به، فى غالب الأحيان. لكنه لا يتهيب أن يكون حوشيًا ثم يصنع ما يصنعه لوت، ولا أن يصل فى عمله إلى الانصهار بين وسائل تبدو متناقضة، بل أن يذهب إلى حد أن يثقل لوحاته وفقًا لنسق التقطيع، وأن يعالج أجزاء من لوحاته بطريقة التسطيح، بينما نرى فى لوحات أخرى إشارات إلى الأحجام، وهو أخيراً يتفوق فى إيجاد تحالف بين الحساسية والانفعال لكى يبقى فى لوحته الزخرفى وعنصره الشكلى معًا.

من الممكن أن ننقد موقف صلاح يسرى فى هذه المرحلة الأولى، ولكنى أستنبط منها نموذجًا: إن "الطريقة" عندما تكون واعية لا تكبت المزاج أبدًا.

على أن صلاح يسرى قد وجد نفسه – مزاجيًا – فى الطريق الذى اختطه لوت ، وهو ما وقع عليه

اختياره مبكراً، ومن ثم فإنه يتعين أن نتبين شخصية صلاح يسرى فى روح تلك المدرسة وفى الشكل الذى تبنته، وهى شخصية لم تتأكد، فى ذلك السبيل، إلا بعد عودته من فرنسا حيث كان قد مر بمحترَف لوت والحال أن صلاح يسرى قد عنى بصهر الألوان إلى جانب خصائصه فى البناء وفى الاستخدام الشكلى للفراغات وفى الامتلاءات أساساً.

وكما يفعل الفنان الشرقى فإن صلاح يسرى يتصور بنية اللوحة وفقًا لتوزيع الامتلاءات، ولكن هذه الامتلاءات تقوم فى الغالب على نظام شكلى عضوى وثيق، ولذلك فإن صلاح يسرى، شأن الفنانين الشرقيين، قد بحث عن الحرية عن طريق الألوان، وهو المخرج الممكن الوحيد لتبيان شخصيته. ولكن بينما نجد أن اللون الموضوع وضعًا صريحًا مسطحًا يتوحد مع الخطاطة العضوية التى وضعها لوت، فإن صلاح يسرى يتطلب ، على نحو مضطرد، انصهار الألوان وذبذباتها فى التنغيمات الناعمة لأعماله.

على أن صلاح يسرى لا يتهيب استخدام لون أولى: بل قد يسىء استخدامه أحيانًا (على الأخص فى مرحلته الحوشية) وهو عن طريق التغليف اللونى وسرِّ الانصهار يقيم من خطاطته البنائية إدراكًا لموضوعات حسية صارمة الحسية ولحقيقة اللون التشكيلية. على أنه كان من المأمول أن انصهار الألوان تتولد عنه الأحجام، على نحو أفعل وأغلب .

ومن ثم فإن الكتل تتخذ حجمًا وتفشو التآلفات الخطية وتجمُد حتى ليشع منها، بدورها، جمود يسعى إليه الفنان، بل تتطلبه مقتضيات الاستقرار فى اللوحة.

ومن هنا ندرك أن إستطيقا صلاح يسرى التى تميل إلى سيمفونية القيم كان عليها أن تتحرر آجلا أو عاجلا من المعطيات المسلَّم بها.

لوحة "زوجة الفنان" ولوحة "تكوين" شكلان، من وجهة النظر هذه، نقطة تحول مهمة فى أعمال صلاح يسرى. تلفت هاتان اللوحتان اهتمامنا، أولا، بهدوء الذبذبات فيها، وبتكوين أقل عقلانية، ثم بصحو التعبير، وأخيراً، فإن التكوين متسق على نحو تتوافر فيه الحرية، وتأثير الاستقرار فى اللوحة لا يُعزى إلى أنه ثمرة للبحث المباشر بقدر ما يتأتى عن المقدرة على التعبير . ومن ثم فإن ما لا يدرى المرء من ثقة وحساسية وشخصية كان الفنان قد أنكرها على التعبير، عادت فوُجدت فى هذه اللوحات. لن أتحدث عن الفطرية فإن هناك المزيد من المعرفة تحت ظاهر الأشكال، ولكنى على العكس سوف أفيد من كلمات مثل الطزاجة، والشباب (هذه الأصفرات البرتقالية والأزرقات الرقراقة التى تتجاوب مع أخضرات باهتة أو أحمرات أولية تتسق مع سلالم أخرى من الأخضر فى طزاجة انصهارها الأولى).

عند ذلك كان على صلاح يسرى أن يهجر المحترَف لكى يرجع إلى الطبيعة. ولكن كم تزعجنى هذه الكلمة "الطبيعة"، إنما كنت أريد أن أتحدث عن طبيعة :



١١١- صلاح يسرى "الحاوى" جلا جلا - ١٩٥٢

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

مزيج من الحساسية ومن الهدوء ، وسعى إلى استقرار لا ينكر التعمق والتدبُّر كما لا ينكر الخبرة، وقد كان عليه أكثر فأكثر أن يعود إلى الشعر، كما هو الحال فى "لوحة زوجة الفنان".

انتظر عز الدين حمودة طويلا قبل أن يقرَّ عزمه على المضى فى الطريق الذى انتظر منذ أول تماس له مع إسبانيا، وهو ما لاح طبيعيًا جداً له، بل هو أساساً متولد عن مزاجه الشخصى على نحو حميم، فلا نكاد ننكر عليه خصائصه الجوهرية عند ازدهار حساسيته الشعرية. لا شك أن إستطيقا عز الدين حمودة لا تمتُّ بصلة إلى الثورية، بل على العكس ثمة تقاليد معينة لا يمكن للفنان أن ينكر صحتها. ولكن المهم فى الموقف الذى اتخذه منذ أن اكتشف اللون الحار الكثيف لمشاهد الطبيعة الإسبانية، هو الحاجة القصوى للفنان أن يكتشف ذاته. وقبل هذا الاكتشاف لشاعريته الشخصية الذى يتيحه له المشهد الطبيعى بالتنوع المنظم للانفعالات، فقد كان عز الدين حمودة يقتصر على أن "يقلد" إن لم يكن مريداً لبضعة



١١٢- صلاح يسرى الربيع - ١٩٥٤

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



١١٣- صلاح يسرى المرسم - ١٩٤٧

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



١١٤- صلاح يسرى الفنان فى مرسمه - ١٩٥١

أساتذة كبار أو صغار من "مدرسة باريس". من ذلك على أى حال أنه، خلال فترة طويلة كان مريداً للفنان ديفى.

كانت إسبانيا بأسرار ألوانها الشرقية التى كان الشرق نفسه قد فقدها منذ أن فرضت عليه الحضارة الغربية هذه الموجة من الحداثة التى تمثلها، من بين ما يمثلها ، بناء العمارات من الأسمنت المسلح ، دون اعتبار للخطر الحقيقى لأدب وفن ينزعان إلى العولمة الكوزموبوليتانية ، فإن إسبانيا السحرية مشبوبة الأهواء كشفت لعز الدين حمودة فى نفسه عن شاعر كان ينكره على نفسه.

ولذلك نجد فى أعمال هذا الفنان جانبى التعبير: البورتريه والمشهد الطبيعى، كلاهما يصدر عن أصالة خاصة بالفنان، لكن العمق يتبين بحيوية أكثر فى المشهد الطبيعى.

أكدت من قبل أن طبيعة عز الدين حمودة تفتقر إلى الثورية. يتبين ذلك أولاً بالطقوسية وفى القناع الذى تكتسى به هذه الشخوص، بحيث تذكرنا بموديليانى أو كيسلينج ، ثم بهذه الشكلانية المتأنية عن قالب أصبح، بتكرار الاستخدام، منتظماً وخاصاً بالفنان وحده ، وأخيراً نتيجة لحلاوة بعض التنغيمات المهدهدة للأبصار. تنتج عن ذلك الصلة الوثيقة بين



١١٥- صلاح يسرى   الساقية - ١٩٥٤

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

"الأنماط" على الرغم من تباين الشخصيات والانفعالات التى توحى بها، فلعل أن الإستطيقا الزخرفية، والشكلانية أحيانًا التى حولها عز الدين حمودة تشكيليًا تبرهن على كل مغزاها عن طريق تقنية عارمة الحيوية واضحة الصحة ولكننا، من ناحية أخرى، نلاحظ أن روح التكوين - وبطبيعة الحال توزيع البقع اللونية، وتحديد أوضاعها وتراكب هذه الأوضاع - تؤكد وتبرز تدرجًا قويًا فى التنغيمات يحددها أحيانًا خط أسود (يضفى على البقع اللونية شفافية زجاجية) أو التوزيع الموضعى للتلوينات التى تتصف بهارمونيات متعارضة عبر علاقة النغمات الأولية - إذ كانت كل هذه العناصر تكتسب متانة وصلابة متأتية عن هيكل متميز لتكوين منظم على أساس من المعرفة التامة.

لا نزاع فى أن بورتريهات عز الدين حمودة تستمد قيمتها أساسًا من التشكيل، وإذ كان صحيحًا أن الشكل ينتمى إلى روحية تتصف بها تقنية تنمُّ عن تأثيرات لها قيمتها، فإن عز الدين حمودة قد أبدع تقاليد جديدة تتأكد أكثر فأكثر باعتبارها جوهرية فى تعبيره، وتحفز أناقة فى أسلبة الخطوط[١].

بينما على العكس تمامًا كان عز الدين حمودة قد اكتشف فى لوحات المشهد الطبيعى هذا الجانب الذى

(١) منذ عام ١٩٧٦ فقدت بورتريهات عز الدين حمودة كثيرًا من قيمها التشكيلية. إذ إن نوعًا من التصنع يخنق التقنية، فى الغالب ، كما يخنق إلهام الفنان.



١١٦- عز الدين حمودة المروج المقدسة - ١٩٧١



١١٧- عز الدين حمودة وجه "زينب عبده" ١٩٤٢-١٩٤٣

لا يمكن التعبير عنه من ذاته، ولم يكن يُلمح إليه إلا بلمحات عابرة قبل ذلك. هنا يجد عز الدين حمودة نفسه كاملاً فى عمله، وفيه يحس الحاجة إلى التواصل مع الطبيعة التى تعكس روح من ينظر إليها، ومن ثم فإننا نجد تلك اللوحات التى تصور مشاهد جميلة من إسبانيا باذخة ولاذعة الحرافة، كما يحرص موكلير Mauclair أن يقول ، أو الحدة المركزة للبنيات القاتمة التى تبدو كأنها اكتسبت صلابة باحتدام الأرض الحارة، إذ تتخذ متانة وكثافة وأحيانًا ذبذبة توفق بينها وبين سلّم كامل من التلوينات التى يغذوها الأحمر البرتقالى أو الأرجوانيات المحمرة. هنا نجد أن السطوح العريضة الصلبة تهتز بسكونية تبقيعات سوداء - كما يفعل ذلك الفنان روّوه غالبًا- بشأن كل اللوحات الزجاجية، بحيث إن التأويل اللونى يتخذ مظهر وألق الأخضر الذى يستخدم فى التلوينات المتعددة النغمات. ذلك دون أن نعتد بأن تبسيط الخطوط ومتانتها تعكس معرفة استثنائية فى توافق الخطوط وتدبير السطوح، وكذلك المستويات المتعاقبة التى تجد كل دلالتها فى كثافة العجينة، إذ تخفضها وتوسطها الهيكلة المتينة والمادة الغنية للألوان.

ومن ثم فإن رمزية المشهد الطبيعى تتأتى فى قلب هذه العناصر التشكيلية وتغذى النغمة المحلية بالهارمونيات التى تدخلها على تلك الرؤيا القدسية المحكمة التى يضفيها عز الدين حمودة على الأرض التى هى البؤرة الحادة لابتعاث الحياة.

(٢)

إن يوسف سيده من الفنانين المصريين النادرين الذين عرفوا كيف تصويرهم طابعًا شعبيًا دون أن يفقد الجانب الفطرى الذى يثير الاهتمام، والذى بدونه يبدو كل مقاربة لهذه الطريقة شيئًا مقصودًا متعمدًا. والحال أن التصوير ذا الطابع الشعبى يتجلى على نحو مناسب أن يحتفظ بالانفعال الموروث وينمو إلى استطيقا تلوينية أساسًا تتأتى عن بكارة الانفعال، ولبلوغ هذه الغاية لم يبق يوسف سيده من المدارس الأجنبية إلا الحد الأدنى. ذلك يساعد الفنان على أن يعبر عن نفسه فى هذا الموضوع أو ذاك دون أن تفقده سهولة الانتقال التشكيلية الأساسية التى تكمن، هنا، فى التقارب بين ألوان محلية أساسًا، وفى توزيع المستويات وفق نظام تلعب فيه العفوية دورًا غالبًا (حتى ١٩٤٧ - ١٩٤٨) مما يؤدى بالفنان، أحيانًا، إلى دراسة رسوم الأطفال حيث يكتشف - فى تجريدية الخطوط والألوان- ما لم يكن يراه إلا بصعوبة فى النسيج الشعبى، ذلك أن فطرية الرسم هنا تعانى من التدبر والقصدية.

إنه لا يُبقى إلا على استخدام السطوح المحاصرة بالدوائر، دون أن يفيد من توازنات الأرابيسك، ذلك من العناصر الأساسية فى النسق الذى يقيمه ماتيس، وبقدر ما ينسى يوسف سيده دروس ماتيس، حقا، يصل فى أعماله إلى طابعه الشخصى وإلى تبيان الطابع المصرى على نحو أعمق حتى لو كانت الألوان التى يستخدمها لا تتفق مع نور مصر.



١١٨- عز الدين حمودة تفريغ حمولة المركب - ١٩٥٢

هذا إلى أن التربية الفنية التى تلقاها يوسف سيده فى مدرسة الفنون التطبيقية كان لها تأثيرها الملموس. وبالفعل فإن الدراسة المتأنية لألوان الموزاييك أو لموضوع يُبتعث على أرضية من الميناء تعوِّد النظر على حيوية التنغيمات . ومن ثم يأتى استخدام الألوان مباشرة فور خروجها من أنابيبها ودون تهيب من تقارب تنغيمات لونية متباعدة.

فى فترة مبكرة بدأت فى عام ١٩٤٦ كان يوسف سيده يستخدم كثيراً الأصفر الذى يسخنه أحمر قان، ثم بدأت تنويعات سُلَّم الأزرق تدخل شيئًا فشيئًا إلى لوحاته، بينما كان اللون الأبيض يجرؤ على أن يجاور خطا أسود برتقاليا.

من النقاط المهمة الأخرى التى يشار إليها فى تصوير يوسف سيده أنه يستخدم المنظور الهوائى ، والتغيرات التى تطرأ على المستويات عندما يستخدم هذا اللون اليانع أو ذاك فى السطوح المحدودة التى تتناغم بالتقارب الزخرفى مع مجمل التكوين. تلك تيمة مستلهمة من المدرسة الإيطالية التى ترجع للعام ١٩٢٠، والتى عرف يوسف سيده أن ينقلها إلى لوحاته وأن يدخل عليها جرأة فى اللون هى من خصائصه . ومن أفضل ما أنتجه فى هذا السياق لوحات "فلايك على النيل" والمشاهد التى رسمها من دمياط أو من السنبلاوين ، أو المناظر المأخوذة من سطوح البيوت بخطوطها الهندسية. فى لوحات أخرى مثل "البوهيمية" أو فى بورتريهات أخرى تقام بنيتها على سلم ثنائى الأبعاد، يبرهن يوسف سيده على تمكنه من التركيز الذاتى القوى الذى يبلغ فى الغالب حظًا كبيراً من التوفيق، ومن أفضل لوحاته "عروسة المولد".

كان على يوسف سيده أن يعيش أكثر فى جو شعبى، ذلك أن إقامته فى أمريكا (١٩٥٠-١٩٥٢) التى لعلها أفادته من الناحية التقنية، قد أفقدته، فى المقابل ، قدراً من الخصائص المصرية التى توجد فى أعماله السابقة. كان من المرغوب فيه، إذن، أن يعود الفنان إلى منهجه الأول الذى يتميز بتجريدية الألوان المقدمة فى خطاطة تشخيصية ، هى التى تتأتى عنها جاذبية العمل الأساسية.

(٣)

لكننا نلاحظ منذ عام ١٩٥٤ سعى الفنان إلى التوفيق بين مراحله السابقة. من الممكن، بالفعل ، أن نلاحظ أن تكوين لوحاته قد أصبح أكثر متانة وصلابة بكثير عما سبق، وأن الألوان تتناغم بقدر أكبر من السيطرة عليها، وأن السطوح التى تعمل عن طريق تضادات حادة تذكرنا بـ"السطوح الملينة" فى تكوينات شيراز. ومع ذلك فإن ثم تحفظًا يفرض نفسه: إن الحسابات التقنية المتعمدة، ولها طابع زخرفى، تنتهى غالبًا إلى أن تستبق كل شاعرية، وذلك فى الأعمال الأخيرة. وتتبدى الموتيفة الهندسية باعتبارها العنصر الوحيد للتفرد التشكيلى.



١١٩- عزالدين حمودة   بورتريه "مس كويلى" - ١٩٥٤



١٢٠- عزالدين حمودة   وجه سيدة - ١٩٥٥



١٢١- يوسف سيده　　　　طارق - ١٩٥٢

(٤)

جاذبية سرى فنانة مصرية أصيلة. فقد تحررت شيئًا فشيئًا من الصياغات التشكيلية التى تعترف بها المدرسة الأوروبية، ونزعت هذه الفنانة الشابة إلى تجديد شباب رؤيتنا للتراث المصرى القديم، إذ وفقت بينه وبين أبحاثها فى مجال اللون، ولنسارع بالقول إن هذه الأبحاث تستلهم هى الأخرى تراثًا قوميًا هو النسيج القبطى. ولكى نفهم هذا الفن، إذن، علينا أن نسلِّم بشىء آخر عما سبق أن رأيناه أو سبق أن عرفناه . هذا إلى أنها تتخذ نسقًا فنيًا زخرفيًا هو ليس من الزخرفى بشىء ولا يمتُّ بصلة إلى الأرابيسك، ولا إلى موضوعات مجازية أو تاريخية ، ولكنه مزيج من الخبرة الداخلية الحميمية والفولكلور فى نسق تتقارب فيه الخطوط دون أن تنضوى تحت استخدام البعد الثالث الذى تسعى جاذبية سرى إلى التحرر منه.

ومن ثم فإنه أسلوب يصدر عن الزخرف وعن التوشية. هذه المقاربة بطريقة مغايرة ومتفردة هى التى يتأتى عنها كل سحر أعمال جاذبية سرى.

يتشكل التكوين من خطوط أفقية وعمودية تركز حركة دائرية متحقق فيها قدر من التوازن إلى مدى



١٢٢- يوسف سيده   الوحدة العربية - ١٩٦٩



١٢٣- يوسف سيده   بورتريه لفتاة - ١٩٦٧

يقل أو يكثر، وقدر موفق من التطابق. ومن ناحية أخرى فإن الصرامة الجرافيكية لهيكل اللوحات وأرابيسك الألوان الذى يُعزى إلى بدائية باذخة غرائبية، كلها تمتاز بالصدق وتنبع عن تدبر وتفكير.

لكن إذا كانت الصرامة الجرافيكية مقلقة فإنها على العكس، بإمكانياتها فى التأثير تسيطر على السطوح ذات المنظور المحدد المغاير للمنظور التقليدى.

كان على جاذبية سرى، عندما تقوم بتوزيع الألوان فى لوحاتها، أن تذكر- فى أكثر الأحيان - قانون "الجرعات" الذى ذكره روبنز فى رسالته عن التصوير حيث ينصح الفنانين أن يقيموا صلة التناسب بين الأبيض والأسود فى ثلث وسطح اللوحة، فقد نجحت لوحة مثل " التجمل الشعبى" (١٩٥٣) فى أن تقلل أو تخفض نغمة البقع الفاتحة.

على أن ما يلفت الاهتمام، أكثر ما يلفته، فى لوحات جاذبية سرى هو التوافق بين الألوان الأولية التى يحيطها السواد. ثم ما هو من شأنه الدوام والبقاء باستمرار فى الألوان الحمراء، والزرقاء اليانعة والصفراء التى يقصد إلى أن تكون مجردة. إن الطزاجة المرهفة الهادئة فى التنغيمات والأثر الفعال للألوان الرمادية فى لوحة "نبيلة"، وتراسل الخطوط فى لوحة "الخطيبان" واستخدام التسطيح - كالمعتاد- فى لوحة "الأم" وهو تسطيح يزيد من قيمته جسامة معينة مما يربط بين معالجة اللوحة وبين تنويرها الذى يتجاوب مع خطوط التكوين المبدئى نتيجة لتقارب المستويات ، هذه خصائص جديرة بالاهتمام.

إن اللوحات الحديثة لجاذبية سرى تحفز عندنا التأملات التالية: إن تطورها الملحوظ يشهد بإلهام فطرى مدهش لا تعوزه الدراسة. وعلينا أن ندرك أن كلمة فطرى لا بما يفهم منها عادة"، ولكن بمدلولها الأولى، وهو هنا النظرة الأولى وطزاجة الرؤيا. ولا حاجة للقول بأن الفطرية هنا هى مملكة الطفولة. ومع ذلك فإن أعظم المصورين فى زماننا قد بهرتهم الرؤيا البدائية لرسوم الأطفال، وحاولوا ، عن طريق مراهنات تستند إلى معرفة عميقة ، أن يقاربوا التوحد مع هذه الرؤيا الأولية للكائنات والأشياء، وقد استجابت جاذبية سرى لهذه الغواية.

كيف وصلت إلى هدفها؟

انطلقت جاذبية سرى من معطيات يقبلها كل الفنانين اليوم، وهى أن البعدين يشكلان وحدهما الحقل الأوَّلى للوحة. وهو ما يقبله الأطفال من ناحية أخرى. ولكن بينما الأطفال يُدخلون ما يشبه المنظور فى أعمالهم، على نحو واع، فإن جاذبية سرى تفرض نظرة الخط الأفقى على تناول سلم ثنائى ينطلق عمودياً من الجزء الجوهرى فى التكوينات . إن العمل العقلى هنا يتكون من تنظيم هذين البعدين بمحورهما المزدوج وفقا للقاعدة الذهبية التى تستند إلى معرفة عميقة.



١٢٤- يوسف سيده　　　　ماكينة الخياطة - ١٩٤٨



١٢٥– يوسف سيده فلوكة فى النيل – ١٩٤٩

(متحف الفن المصرى الحديث – القاهرة)



١٢٦– يوسف سيده　　　　　　　　عيون وأرقام



١٢٧– جاذبية سرى المدرّسة – ١٩٥٤



١٢٨– جاذبية سرى أمومة – ١٩٥١

فـإذا كان التكوين هنا فطريًا ويستند إلى المعرفـة فى الوقت نفسـه ، فإن هذه الخـصائص لا توجد فى نسـيج الألوان. ليس المطلوب من جـاذبيـة سـرى أن تضع نماذج أو قوالب. ما أبعد الأمر عن ذلك . الأمر يتـعلق بالعمل الأصيل فى صنع عجينة الألوان، وهو عمل يُوجِد تراسلات داخلية فى غاية الثراء أحيانًا، وهو ما نفقده عندها.

ومن ثم فـإن فن جاذبيـة سـرى ، فى الحـدود التى وصل إليـها، قـد كسب الكثـير من حيث التكوين، بل يصل أحيـانًا إلى ثراء فن الجداريات أو السـجاجيد، ولكن كـان من المرغـوب أن نجـد هـذه الخـصـائص المميزة فى تلويناتها.

وفى النهـاية، ومـهمـا بدا فى ذلك من غـرابة، فـإن جاذبية سرى وهى تملك أسلوبًا شخصيًا، تقع أحيانًا على حافة التصنع. عليها، فى أحيان أكثر مما يحدث، أن تجـدد رؤيتـهـا التـصويرية، بينمـا نجـد فى أفـضل لوحاتها اهتمامًا بأن تقترب من الطبيعة مع احتفاظها بأسلوبها الشخصى وهو ثمرة تدبر قائم على معرفة عميقة.

تثير أعمال زينب عبد الحميد اهتمامنا بأصالتها التى تذكرنا بالإطارات التى تطورت فيـها أرابيسكات الخزف، أو بما تذكِّره لنا فى التطريزات الفارسية من تنظيم متـشـدد للتـفاصيل. إن لوحاتهـا المائية توجد إشعاعًا من البهجة والطزاجة.. وتفرض التنغيمات الزاهيـة نفـسـهـا من قـبـيل الأحـمـرات القـانيـة أو الأصفرات الليمونية، وذلك باستضاءة انعكاساتها.

لكن أصـالة زينب عـبد الحـمـيد تتبين أسـاسًـا فى الديكور الذى نراه بنظرة طائر من علٍ حـيث سـوء اختيـار مسـتويات مكبرة عن عمد تتوازن عن طريق أشكال منحـرفـات قـوية التـشكيل يسـاندها مـشـهـد تتطور فيـه الشخـوص عن طريق تكثُّر القسمات. إن هذه الخصيصة فى أعمال الفنانة تدفعها إلى تحديد خطوط القـامـات على نحـو مـتـعجل أكثر بكثـير مما يسـوغ، مع أن هذا التـبسـيط مما لا يتطلبـه تشكيل العمل.

فى "بورتريهـات" المدن التى تصـورهـا زينب عـبـد الحـمـيـد، من بـين لوحـات أخـرى، يلعب الاسـتـمـتـاع بالتفاصيل دورًا مـهمًا مما يتطلبه مـجمل العمل. إن هذه البـراعـة التى تتـمـاز بهـا الفنانة تسـاعدهـا على التوفيق بين تنغيمات بعيدة عن بعضهـا بعضـا، إذ تكسبها خصصية محلية تذكرنا بأعمال ماتيس.

لكن هذا العـمل كله ينقل إلينا مـفاتن التمـثـيل، ويقارب جماليات الفنان ديفى من الناحية التصويرية، وهى محدودة عند زينب عبد الحميد. وفى الغالب فإن لوحـاتهـا المائيـة تتجـاوز– عن عـمـد – إطار التـمـثـيل البـسـيط لمشاهد السـوق أو "بورتريهـات" المدن، ومع

ذلك فـإن هذه الحـدود التى تفـرضـهـا الفنانة على أعمالها تهتز، غالبًا، نتيجة لتطورها وتنميتها عن طريق وسائط تقنية معتسفة.

يمكن أن نتبين هذه الملامح من أعمالها فى تكرار تقاربات محددة، وفى الخطوط الموجهة التى تحصر بها تكويناتها فى أغلب الأحيان، وهى تكوينات موفقة بين البناء القوى للمستويات وبين الطريقة التى تكون بها هيكل الخطوط المتفرعة عن كل جزء من العمل. وأخيراً فإننا نلحظ الجهد المبذول للتوفيق بين ما تم إنجازه من قبل وبين اللُّقى التى تمتاز بها كل محاولة جديدة.

ومع ذلك فإنه من غير الإنصاف أن ننكر البراعة التى تحفز زينب عبد الحميد فى هذه الممارسات، فلا يسوغ أن نغفل الطريقة التى تنجو بها من خطر الرتابة، والتكرار، والتصنع .فى هذا "اللعب"- فوق كل شىء - بهجة تتأتى عن أصالة خاصة فى أكثر لوحاتها توفيقًا.



١٢٩- جاذبية سرى　　　　　　　　المراجيح - ١٩٥٦



١٣٠- جاذبية سرى　　أمومة - ١٩٥٤



١٣١- جاذبية سرى　　عائلة فى الضياع - ١٩٦٠



١٣٢- جاذبية سرى　　　　شراع فى النيل - ١٩٦١



١٣٣- جاذبية سرى　　　　منظر كوبرى إمبابة - ١٩٦٠



١٣٤- زينب عبد الحميد 		مقهى فى سان مارتن - ١٩٥٢



١٣٥- زينب عبد الحميد　　سكة غمرة - ١٩٤٩



١٣٦- زينب عبد الحميد كورنيش بولاق - ١٩٥٨



١٣٧- حامد عبد الله كولاج قص ولصق - ١٩٥٤

الفصل الخامس

المستقلون

جمعنا فى هذا الفصل بين "المصورين المستقلين" الذين عرضوا أعمالهم ، بين ١٩٣٨ و ١٩٥٥ ، فى جاليرات القاهرة ، أو فى أتيليـيـه الإسكندرية أو شاركوا فى البعثات الرسمية التى أوفدتها الدولة إلى الخارج. وقد كان علينا، بطبيعة الحال، أن نختار، وكان من الممكن أن نذكر فى هذا الفصل أكثر من مائتى فنان تتراوح قيمة أعمالهم، إذا حرصنا على أن نتقيد بمن أثنت عليهم الصحافة، أو بالنقد الذى كان نادراً ما يلتزم بالموضوعية، ومن ثم فقد وضعنا سُلَّمًا جديداً للقيم دون أن نقيم أدنى اعتبار لما كان قد قيل بشأن هؤلاء المصورين. لقد استبعدنا، منهجيًا، كل من افتقر إلى أية موهبة أصيلة، من ناحية، ومن ناحية أخرى التزمنا بتقييم مصورين كانت موهبتهم منجاة لهم من مثل هذه الورطة.

يتكون هذا الفصل من أربعة أقسام، خصصنا المصورين الذين ينتمون إلى "الجيل الوسيط الثانى" بالدراسة التى رأينا أنهم جديرون بها، وفى القسم الثانى جمعنا بين مصورين لهم موهبة أصيلة وهم جماعة أساتذة "معهد التربية الفنية"، أما القسمان الأخيران فيتناول أحدهما "الفنانات المصورات المصريات"، ويتناول القسم الآخر أهم المصورين فى "الجيل الشاب الراهن"(*).

فإذا كان علينا أن نحدد هؤلاء الفنانين بالنسبة إلى تيار "جماعة الفن الحديث" و"جماعة الفن المعاصر" فمن المتاح أن نلحظ أن الاستطيقا التى ينتمون إليها تتعلق بوعيٍ محلى حقيقى دون أن تغفل نغمة من الحقيقة التشكيلية التى تذكرنا بالتيارات الرئيسية فى مدرسة باريس. إن هؤلاء الفنانين - من غير أن يذهبوا إلى حد الوصول إلى النتائج النهائية لصنعة متغربة إلى الغاية يؤكدون حاجتهم إلى أن يضعوا أنفسهم فى نطاق روح فن جديد تجدده قواعد تشكيلية بحتة لا يمنع ذلك من أن ثمة ذكريات مباشرة توقف فى الغالب التعبير الحر عن مزاج يحفزه أحياناً الواجب الذى يستشعرونه لتأكيد الذات، كما يحفزه موقف الانتماء إلى ذائقة العصر الذين نعيش فيه.

أ- الجيل الوسيط الثانى

كان من الصعب للغاية على فنان يدرس فى مدرسة الفنون الجميلة، ولم يشارك فى "جماعة الفن المستقل" أن يؤكد شخصيته، فى حوالى ١٩٣٨ ، ومن

(*) فى العام ١٩٦١ .



١٣٨- حامد عبد الله رجل جالس - ١٩٤٨

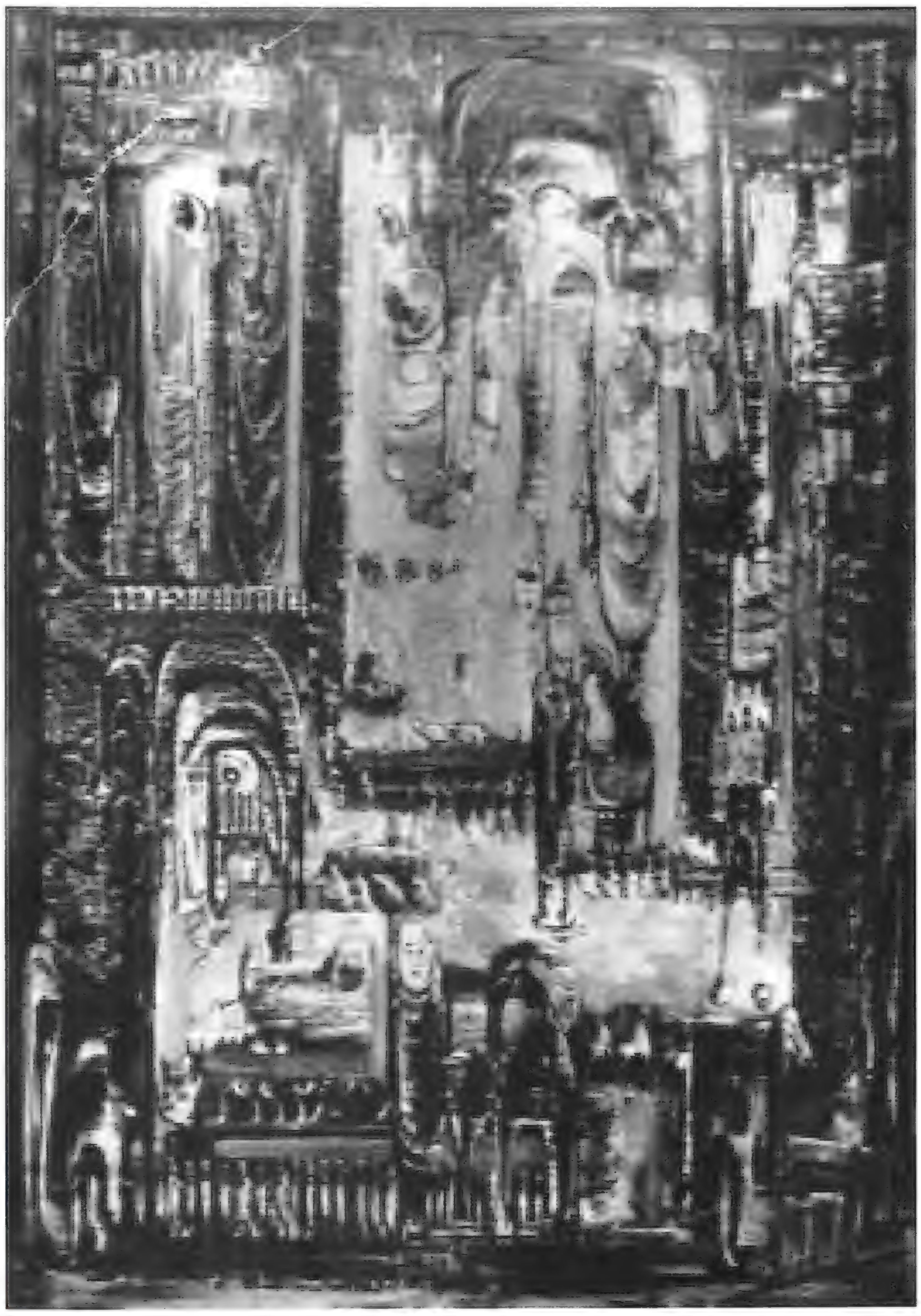
ثم فليس من المستغرب أن يكون حامد عبد الله أو الآخران سيف وأدهم وانلى فى الإسكندرية ، أو موريس فريد قد علموا أنفسهم بأنفسهم بالمعنى الحرفى للكلمة. أما نحيا سعد، وهو فنان يصور العالم الداخلى الحميم، وصلاح طاهر، وحسين بيكار؛ فقد نجاهم من تعليم المدرسة جزئيا، ما تعلموه من المتاحف الأوروبية.

(١)

حسين بيكار: مصور وعلى الأخص مصور تمثيلى. كان التأثير الأكاديمى لأحمد صبرى يتضح فى أعماله الأولى ، ولكن حسين بيكار منذ ١٩٤٥ عكف جديًا على دراسة التيارات الحديثة، لكنه لم ينتج الكثير ولم يبرهن حقيقة على موهبته إلا على نحو متقطع، لكن أعماله التى تمتاز بجودة التكوين تقع على حافة الزخرف. يتميز إنتاجه الفنى، بعد أن تحرر من النزعة الأكاديمية، بمرحلتين: أولاً مرحلة البحث فى التلوين بروح فن الاندماجية بين الألوان، ثم بدءًا من ١٩٥٧ مرحلة بنيوية رصينة فى معطياته الأولية.

(٢)

نحميا سعد مصور - مزخرف وحفار أساسًا ،



١٣٩- صلاح طاهر   من وحى العمارة الإسلامية" - ١٩٦٨



١٤٠- صلاح طاهر   لوحة تجريدية - ١٩٨٢

توفى مبكراً فى الثلاثين من عمره، أعماله قليلة جدا، وقد اختفى جزء كبير منها . كان قد نفذ ، فى ١٩٣٧، فى العرض الدولى فى باريس، لوحتين شاسعتين ألوانهما مرحة، كانتا تزينان الواجهة الرئيسية "للجناح الكبير" الذى أقامته مصر عندئذ وهو مع مارجو ڤييون ومحمد لبيب ، زين بالصور كتيبًا للجناح السياحى "مصر أرض الرحالة".

كان نحميا سعد يرى "الحياة" وخطوط المشهد الطبيعى، وخصائص الإنسان، بأسلوب تأثرى انفعالى، وهو منظور متفرد للغاية يضفى على التكوين حسا لا يمكن التعبير عنه محوطًا بالسر والغموض. وهو ينفذ تكويناته المتقاربة شديدة التقارب بعضها مع بعض، أو يؤكدها، بخطوطه الخفيفة المتموجة التى تقترن بكل ذبذبات روح بقيت على مراهقتها. تضاف إلى ذلك مكانة فكرية غالبة، سر يتسرب إلينا، سر روح هشة، نحميا سعد يدعونا إلى هذه المرحلة فى البحث من الذات ، عن طريق الآخر.

(٣)

صلاح طاهر (وهو مدير كلية الفنون الجميلة فى العام ١٩٦١): كان قد عرف تطوراً مثيراً للدهشة جدا فهو تلميذ أحمد صبرى، وقد أخذ يتلمس طريقه"، مبكراً، بأسلوب ينتمى للواقعية الجديدة، مع قبوله للخصائص الأساسية لجماليات "المدرسة". وقد أقام فترة طويلة فى الأقصر؛ حيث كان يوجه الفنانين المتفرغين الذين أوفدتهم الدولة مما أتاح له أن يعرف حس الهارمونية البنيوية فى مستويات التصوير، ولكن تكوينه الأكاديمى أبقاه طويلاً تحت تأثير قواعد التكوين الجاهز المسبق.

قدم صلاح طاهر، أخيراً للجمهور أعمالاً متباينة الاتجاهات تنم عن حس جديد للتحرر، ومشاهد تشخيصية، وتكوينات نصف - تجريدية وأخيرا لوحات تجريدية أساسًا. ومن خلال هذه الاتجاهات المتباينة نلحظ الهوى المشبوب بالخامة فى كل أعماله؛ مما يتطلب معايير مختلفة تمامًا، ذلك أن صلاح طاهر فنان انفعالى، يعرف كيف يوظف جدل الحركة فى حالٍ من القلق الدائم، ثم يأتى بعد ذلك استقرار ورسوخ اللوحة. مثل هذا التصور للعمل الفنى يفترض الثوابت التالية البراعة والديناميكية الاساسية.

ليس صلاح طاهر من فنانى تصوير الطبيعة، ولكنه من فنانى التضادات العنيفة.

كيف نفسر هذا الموقف؟

بأن الفنان قد كسر أوثانه القديمة؛ فهو مصمم وراسخ العزم على أن يضع استطيقا جديدة، والمرحلة الجديدة التى ننتظرها منه قائمة على الاعتدال والتوازن والهارمونية.. وقد تجلت فى أعمالٍ تجريدية عديدة له، هذه الحاجة عنده إلى أن يعثر على "تبلور" أكثر فى أعماله القادمة.

علينا لكى نستكمل الحديث عنه أن نشير إلى نشاط صلاح طاهر فى إدارة المتاحف الفنية والمعاهد



١٤١- صلاح طاهر   عمارة عربية - ١٩٨٠



١٤٢- صلاح طاهر   الحرب - ١٩٧٣

الفنية، وعلى رغم الموارد المحدودة المتاحة له فقد جدد، حقا، سياسة المقتنيات، وسياسة المشاركة الرسمية للدولة فى المعارض الدولية، وبذلك أشاع تفهمًا أكبر ، فى الأوساط الإدارية ، لدور الفن المعاصر، فضلاً عن أنه استطاع أن يجعل هذه الأوساط تقبل قيمة الفن غير التشخيصى، وضرورته. تلك ناحية مهمة عن عمل صلاح طاهر لا يمكن للمؤرخ أن ينكرها.

(٤)

حامد عبدالله، هو من بين المصورين المصريين، أقربهم تمثيلاً لما تحتفظ به البلاد من تراثٍ بالغ الثراء. ولذلك فمن مصلحة الفنانين الشبان أن يتابعوا هذا الفنان فى تطوره. هو ابن فلاحين عانوا العمل الشاق للغاية تحت نير نظام بالغ الظلم، وخاصة فى لا وعيهم بشقائهم، ولكن كان حسب هذا الرجل الذكى أن يعى تلك الدراما الوراثية حتى تستيقظ فيه حاجة للتعبير.

ومن ثم فى أعماله هذه الصرخة المعبرة عن التمرد والسخط ضد القدر. ولكن حامد عبدالله، من ناحية أخرى، يجد فى تراثه الفنى سكونية الأشكال وحيوية اختزال المعالجة المعمارية، ومن ثم يتأتى التوازن فى أعماله يُكسبها حياة كثيفة ثابتة.

يعود أول أعمال حامد عبدالله إلى ١٩٣٧. ولعل قهوة منيل الروضة كانت هى محترفه الأول ومدخنى الشيشة أول موديلاته. أعماله فى تلك المرحلة "مناورات" و"تعميرة" و"عاطلون" (متحف الفن الحديث فى الإسكندرية) تثير اهتمام من يسعى إلى أن يكتشف روح الشكل، فى حالتها الغريزية، عن فنان يتمتع بحساسية أخاذة، وإن كان سوف ينكرها، جزئيا، بعد ذلك. نلاحظ فى لوحاته المائية هذه أن التلوين لا يلعب دوراً إلا فى الحدود التى يدخل فيها على الشكل ذبذبة معينة تظللها ظلال خفيفة من البنى أو الأزرق ، فيها قدر من الشجن. فضلاً عن أن الحركة التى يقتنصها الفنان اقتناصًا خاطفًا تصف عن طريق الإدراك البصرى نوعًا من الدوام الواقعى يكسب التكوين طابعه. أشير هنا إلى لوحة "العودة من العمل" (١٩٤٩) وقد اكتسب حامد عبد الله فيها ثقة أكبر فى وسائل عمله، حيث يصل إلى نوع من الصلة بين الجو وبين الحركة وتعبيرات الوجوه المؤلة.

ولكن حامد عبد الله، قبل ١٩٤١ بكثير، يحس بالحاجة إلى الاقتراب أكثر فأكثر من الطبيعة. لكن هذه المقاربة لها حدود؛ ففى أثناء هذه المرحلة من الدراسة (وهى من ثم أقل المراحل تعبيراً عن شخصية الفنان) كان حامد عبد الله يميل إلى التعبير عن نفسه بلغةٍ أكثر مقدرة على التعبير عما يرى. ومن الخير أنه رفض السير فى الدروب المطروقة للمدرسة، ولم يتبع إلا إلهام اللحظة؛ لذلك نحس فى هذه الأعمال ثقة وانفعالا فى "انصهار" اللون. بورتريه تحية حليم، والدلوكة (١٩٤١) متحف الفن الحديث من القاهرة، مثالان على ذلك.



١٤٣- حامد عبد الله　　　الأمومة - ١٩٥٠

فى أثناء ذلك أقام حامد عبد الله فترات طويلة فى أسوان، وفى الأقصر ، وفى النوبة. وهناك أخذ جلال الفن المصرى بلُبِّه فقرر أن يدرس النقوش البارزة ومنحوتات الإمبراطورية الوسطى، ومن هنا تأثر فنه بها، وظهر الشكل الإستطيكى للموضوع فى تكويناته. ولكن ذائقة الفنان فى تلك الفترة كانت تنحو إلى الألوان الزاهية، مما حفزه إلى دراسة النسيج والأصباغ فى الموروثات الشرقية العربية أو القبطية، ومن ثم تشبعت أبحاثه التشكيلية بعنصر زخرفى جديد بلغ حد عنف الأزرقات أو الأحمرات أو البنيات فى ألقها الأولِّى.

بين ١٩٤٤ و ١٩٤٧ تابع حامد عبدالله هذه التجربة التى انتهت باقتران عناصر متباينة من التراث الفنى المصرى تنتمى إلى هذه المرحلة لوحة "الانتظار"، وهى من أعمال الفنان الرئيسية، وهو يقرر فى هذه اللوحة ألا يستخدم البعد الثالث إلا باستخدام اللون، بحيث يختفى الموديل تمامًا، لكى لا يحل محله تقارب للتنغيمات، بروح زخرفية يمتد الأحمر البرتقالى، والأزرق ، ولمسات للأسود، على نحوٍ مرهف، بينما يوضع الأبيض مسطحًا. ومن ثم فإن العلاقة بين الموديل والفراغ تقارن بلعب الألوان

البارع من ناحية، ومن ناحية أخرى بتنقيطات بسيطة تكسب اللوحة اختزالاً معبراً.

ترجع لوحة "أمشير" إلى المرحلة نفسها، وفيها نلاحظ عن طريق مستويات قوية البناء، اهتمام الفنان بحركة هذه الإنسانية الغُفْل تدفعها حاجة لا تقاوم للتقدم إلى الإمام. وبذلك وصل حامد عبد الله إلى تعبير قوى عن القسمات. الرسم هنا جاف، أما الجو الذى يسود فيه لون الكريم المنصهر فى الأحمر والمجاور للأسود، فإنه يتحدد عن طريق دوائر كثيفة توحى بالعمق.

حامد عبد الله يسعى، عن طريق سيطرته على رسم القسمات، إلى أن يسيطر على اللون، دون أن يتخلى عن اهتمامه الرئيسى بالخط. ومن هنا صور تلك السلسلة من أعمال الجواش بألوان مدرسة أخميم تذكر بتصور ماتيس للأرابيسك، على سبيل المثال؛ فهو يحيط الرسم، غالبًا، بدائرة سوداء ثم يتَّبع الخط فيضع تضادات الألوان فى الأجزاء المسيطرة على التكوين وعن طريق الألوان المائية يخفض التنغيمات الثانوية بحيث إن الحل الوسط بين الخط واللون ينتهى بأن يغدو نوعًا من التوازن بين المتضادات.

تُؤذن لوحة "فى الحقل" بالمرحلة التالية فى عمل حامد عبد الله، ويسعى فيها الفنان أن يُظهر فى لوحاته القوة التعبيرية للخط وفق هارمونية للألوان تزداد صحواً واعتدالا باضطراد. لوحة "صيادون فى بورسعيد (١٩٤٨) تسم هذا التجديد؛ فالتكوين الذى يقوم على حركة وثيقة، تحدده الخطوط ببراعة، يتوازن بفضل الألوان الرمادية والحمراء الباهتة. لعبُ محلى بالظلال التى يحاصرها الأسود المعبر؛ حيث تتضاد هذه القسمات العنيفة بالأجزاء الأكثر سلامًا المرسومة باللون الرمادى الضارب إلى لون الكريمه. يصبح التكوين أكثر حرية فى مشاهد "سوق أسوان" (١٩٤٩)؛ حيث يتجاوب تنظيم الكتل مع اختيار تنغيمات يؤكدها استخدام الأبيضات.

حامد عبد الله، عندئذ، يمتلك ناصية صنعته. تعلمه رحلته إلى باريس نظامًا جديداً، ولا يفوت تأثير فنانى "الضفة الشمالية" أن يقلل من حدة ألوانه فضلاً عن أن حامد عبد الله يرى فى أبحاث مدرسة باريس ترخيصًا له بأن يستخدم تراث مصر القديمة، كما كان يفعل فى بداياته. ومن ثم فقد كان يسعى إلى أن يكسب هذه المعطيات القديمة حياة أكبر؛ إذ يجعلها تتوازن باستخدام اقتصاد الوسائل المستلهمة من بيكاسو وماتيس.

إن باريس حامد عبد الله هى باريس المأساوية، وهو التأويل الذى يكسبها إياه ابن أقدم عالم فى الزمن: البيوت القديمة، الأحياء المعتمة . شعب يرزح تحت وطأة البؤس، هذا البؤس الذى يراود أحباء المال، ومصانع البراميل فى بيرسى، والوجوديين، والمتشردين الذين يجرُّون وجوه الشاحبة فى حى سان چوليان الفقير. إن روح حامد عبد الله روح حزينة، تعود فتجد، من جديد، ما تحسه من وحدة ومن تعاسته هو نفسه فى آفاق أخرى.



١٤٤- حامد عبدالله العامل - ١٩٤٧



١٤٥- حامد عبد الله رفيقان - ١٩٥٣



١٤٦- حامد عبد الله عائلة - ١٩٥٢

ولذلك فإن لوحاته تعالج بألوان رمادية، ليس بذلك الرمادى المحايد، ولكن برمادى داكن أطلق عليه بعض النقاد، عن خطأ، "رمادى الوحدة الكئيبة". إن استخدام الألوان البيضاء أسبغ على عديد من هذه اللوحات ما يثير اهتماماً جديداً بالعمل، ينكسر الخط مع سيطرته، مهشماً شكل الموديل لكى يخضع لنظام تشكيلى صارم. كان إنتاجه الباريسى، على نحو ما، سواءً كان ذلك بالانفعال أو بالتقنية، استعارة جريئة لوسائط استخدمت حتى ذلك الحين سعياً إلى إيجاد علاقات أكثر حصافة وذكاء، ومع ذلك فإنه من المؤسف أن الفنان قد فقد تلك "السذاجة الفطرية" فى باريس.

عندما عاد حامد عبد الله إلى مصر (١٩٥١) واصل عمله فى تعرية الأشكال فى لوحاته إلى حد أن أسبغ عليها – فى حقيقتها الخشنة ما ينم عن طبقة كاملة سكرى من التعاسة، ما أعظم يقظتها وصحوها! وتصور هذه المرحلة ما بعد الباريسية لوحات "العاطلون الصعايدة" و "اليتيم" و"الإحساس بالزمن"، أو لوحات الوعى بالأرض ومنها: زالاتا" التى تتسم بتعبيرية عارمة وموجزة.

تتسع رؤياه التشكيلية، وتنزع نحو نوع من التوفيقية الذكية لا تخلو من علامات لا تحصى على البراعة. هنا يأخذ حامد عبد الله ما يرى أنه خير له حيثما يجده: تغويه التعبيرية الألمانية كما يغويه الفن

الصينى أو الإتروسكى أو القبطى دون أن يتخلى عن التعبير الساذج لرسوم الأطفال وصور دكاكين السمك أو بيوت الحجاج فى السيدة زينب أو فى الأزهر.

قد يقال إن ذلك يعد إقراراً للمصادر، بالتأكيد، فأى سلام فى هذا القلب المعذب أكبر من أن يجد أخيراً نداء سريا لما يدرك أنه جوهرى فى المراهنات والتأملات التصويرية فى كل الصور .

ومع ذلك فقد انتابه الإرهاق وقصر رؤياه على شكل أو اثنين أو ثلاثة، وطوّق المجموعات فى عمله، وسحق الشكل ، وركز الخطوط؛ إذ أخضعها لنزوات شخصية ، لم يتهيب الألوان الصماء المطفأة ولا الألوان الوردية، وفى أسفلها الأزرق يجاور البنى الكثيف. تتولد الشاعرية من تعرية هذا الكائن الذى يسعى إلى أن يكسب الوقت، وأن "يسرق" السحر الغلاب فى الفراغ المحايد، إنه أرستقراطى فى العمق، فى أغوار عمق ذاته، إنه يمثل – فى هذا العذاب – تملك الحارة التى كانت لتفلت منه لو أنه لم يقبلها على الفور فى عمله. وهو يحقق الطرافة السردية، فهى العدو على أهبة اليقظة باستمرار.

لكن هذا التأكيد الواثق من نفسه باستمرار لا يخلو من أخطار. إنه إذ يتخلى نهائيا عن "الخاص



١٤٧– حامد عبدالله — الملاية اللف – ١٩٨٣



١٤٨- سيف وانلى قناة البندقية - ١٩٥٢



١٤٩- سيف وانلى منظر من باريس "بون نيف" - ١٩٦٧

المتميز" فى الفرد يحفر هوة عميقة فى قلب الفنان. بصيرته الكبيرة يلحق بها العوار والصدمة.

ينتهى حامد عبد الله إذن إلى "كلاسيكية" جديدة ، فتقضى به إلى الملاذ غير الآمن لضربات البراعة وإلى التكرار. من هنا يتجلى - ربما- أسلوب متعدد الأصداء مما كان قد سبق أن قبله وإن كان يسمع فيه صوت الصعيد الذى بهرته كل هذه الجرأة.

وهكذا فإن تطلب استطيقا ذهنية فى عمل حامد عبد الله لم يكبت لا الشك ولا الغضب، هى فدية تراث اجتماعى للأسلاف، بحيث إن الجانب الإنسانى ينتهى إلى أن ينضم ويتكامل مع تعبير متفرد يتخلق منه المناخ الفطرى الساذج للفنان.

(٥)

يصعب تبيان حالة الأخوين وانلى، أولاً، لتنوع الطرائق التى ينتجها عملهما، أو بسبب خصائص التمثل والتشبع التى برهنا عليها منذ بداياتهما.

ومع ذلك فإن لوحاتهما التى أسالت أنهاراً من الحبر تعليقا عليها، كانت إما مفهومة على نحو خاطئ، وإما قدمها النقاد بقدر من الإطراء المبالغ فيه. والحال أنه حتى اليوم - وذلك فى أكثر لوحاتهما توفيقًا- فإننا بإزاء قدر من الحذق مفعم بالأصالة، بالتأكيد، وإن كان يعوزه التركيز الذى لا غنى عنه. ذلك أن قيمة العمل الفنى تتمثل فى التوفيق بين الوسائل التصويرية التى يقدمها لنا الفنان، أكثر بكثير من مجرد نجاح سهل أو تباين كبير فى الأنواع.

مرَّ أدهم وسيف وانلى بالتطور نفسه تقريبًا. فبدأ كلاهما بفترة انطباعية تتلوها فترة حوشية. ومع هذا، ومنذ ذلك الحين، فإن أدهم قد أخلص نفسه لدراسة العلاقة بين الخطوط فيما بينها، بينما أعطى سيف أهمية أكثر للتوازن بين الكتل. يزداد وضوح هذين الموقفين إلى درجة أن أدهم يتخذ هدفه الرئيسى فى أن يكسب أهمية متوازية فى عمله للخط واللون. ومن ثم تتبدى عنده نغمة باروكية (استخدم هذه اللفظ بمعناه اللغوى الأصلى)، أما عند سيف فإن اللون قد انتهى به الأمر إلى أن يوجد تسوية معينة بين الفراغ الذى ينبغى تغطيته وبين منظور الكتل. كانت لوحاته الأخيرة تميل إلى أسلوب شبه تجريدى . ومن ثم فعلينا أن نفضل أعمال سيف وانلى على الأقل لوحدتها التشكيلية التى تصل عنده إلى شوط أبعد مما تصل إليه عند أخيه وفضلا عن ذلك فإن سيف وانلى يملك مزاجًا تعبيريا أكثر. بل يصل أحيانا إلى أن يكون دراميا، مما يتيح له حتى فى أبحاثه المتقدمة أن يجدد ألوانه بظلال بالغة الثراء. إنه يمر بسهولة من لوحة إلى أخرى إذ يظلل ألوانه. بنغمات باردة على نحو شديد البراعة تبدو لنا لوحاته الأخيرة أكثر إثارة للاهتمام حيث تغلب الألوان الحمراء ثم يستخدم الأزرق الصافى بعد ذلك.

إن سيف وانلى يكسب لوحاته نوراً أقوى لكى



١٥٠- سيف وانلى　　　الخيول البيضاء - ١٩٦٧



١٥١- سيف وانلى　　　منظر لأحد الميادين الإيطالية - ١٩٦٧



١٥٢- سيف وانلى صورة شخصية للفنان - ١٩٥٢

يوازن بين إيقاعات الألوان التى ينتهى الأمر بها إلى أن يمتزج بعضها ببعض فى سطوح عريضة وخطوط قاطعة.

ويمكن لنا أن نتتبع تطور هذه الأنساق فى لوحاته الذاتية المختلفة. وعلى العكس فإننا نجد فى أعمال أدهم وانلى جانبًا كاملاً من النزعة نحو (التمثيل) أى تصوير المشاهد، مما لا يدعو إلى الارتياح فى المدى الطويل، ولا تبقى دائمًا مع اختيار الألوان. لذلك نفضل تخطيطاته أى إسكتشاته المرسومة على خلفية سوداء، حيث يمسك بمعنى حركات فنانى الأوبرا والباليه أكثر بكثير من لوحاته، ومن خلال بضع لمسات ذات تنغيمات خفيفة. مما يعطى أثرًا غير متوقع استطاع أدهم أن يؤسس لنفسه اتجاها يتكون العنصر الجوهرى فيه من الإمساك بأسرع مما يمكن بالنتوءات أو البروزات الغالبة بتأثير التضادات الناتج عن الضوء الذى يصاحب الراقصين.

نستطيع أن نؤكد ما يكوِّن الوحدة فى الأعمال الأخيرة لسيف وأدهم وانلى، وهو ما يقرب بين مزاجى أحدهما وبين تقنية الآخر، وفى الوقت نفسه تلك النغمات الغالبة التى تسم اختلافهما المتبادل. تصور البعض أنها تعزى إلى براعة تقنية غير منكورة.

الأمر يتعلق دائمًا هنا برسومات الباليه والأوبرا. فعلى خلفية شديدة السواد تتخذ الألوان بطبيعة الحال قيمة كثيفة باستخدام الجواش دون أن تكون فى ذلك تلك العتامة الكابية. إن اللمسات الملونة تمر



١٥٣- أدهم وانلى رقصة باليه - ١٩٥١



١٥٤- أدهم وانلى باليه سان فرانسيسكو - ١٩٥٩



١٥٥– سيف وانلى قرية الفجر – ١٩٦٩

هنا بألق كهربائى مع أنها تضفى على الظلال الكثافة الضرورية لقيام التضاد . أضف إلى ذلك عصبية الرسم وعنف الحركات بالغة السرعة والحدة. ينزع سيف إلى تكبير الخط، بينما يميل أدهم إلى إفقاره. يبدو أدهم أكثر حدة مع أنه باروكى على نحو واضح، أما سيف فهو أكثر مرونة وأكثر جنوحاً إلى أن يكون طبيعيا .

لغة لونية نابضة، سطوح أحيانا رتبية وفارغة، حس متصنع بالاختصارات، سهولة فى التضادات وفى تطبيق ما كنا قد شاهدناه من قبل (مدرسة باريس والتعبيرية الألمانية) هذا ما يبدو لنا فى الختام. إن الإيقاع الداخلى الذى يكسب هذين الفنانين السكندريين الحظوة البالغة فى أحكام بعض النقاد، وعلى العكس يجعل بعض المدعين ينتقدون أعمالهما. ومع ذلك فما من أحد بوسعه أن ينكر أنهما قبل كل شىء رسمان مصوران فعندهما من ذلك نسيجه وروحه . من المحتمل جدا أن هذه الروح ليست عميقة جدا لكن ذلك لا يمنع من أن التشكيل يحتفظ بكل حقوقه .

(٦)

لا يمثل عمل موريس فريد اختياراً واسعًا للموضوعات ولا الخصائص الحديثة التى تجتذب العين. الألوان الزخرفية التى تبعث على السرور أكثر مما تهز المشاعر والتى تتميز بالجرأة أكثر مما تتميز



١٥٦- موريس فريد منظر خلوى



١٥٧- موريس فريد ناس وبيوت شعبية

بالصدق. ومما يعقدُ الأمر بالنسبة لهذا الرسام تلك السهولة الطبيعية غاية التوفيق فى الألوان البيضاء والرمادية؛ إذ تفقد عتامتها لتكسب حقيقتها التصويرية أكثر.

لكننا هنا نقع على أرضية للمناقشة تبعدنا عن الحقيقة الأصيلة لأعمال موريس فريد.

فلنغض النظر تمامًا عما قيل على سبيل المدح أو القدح الذى يعنى بـ "ظاهر" العمل.

تعود الأعمال الأولى لموريس فريد إلى سنتى ١٩٤٧– ١٩٤٨ وحتى ١٩٥٢ إن لم يكن ١٩٥٣ نلاحظ نقطتين أساسيتين تقوم عليهما المساحة التى يشملها عمل الفنان: الذكاء التصويرى للفراغ، وتركيب الجماعات فى مجمل التكوين. يمارس الفنان هاتين الخاصتين فى دراسة المشهد الطبيعى فى الهواء الطلق، أو دراسة الحركة التوفيقية للأشكال فى داخل المحترَف. من عام ١٩٥٢حتى عام ١٩٥٦ خضع موريس فريد لتأثير التعبيريين ونسيج أخميم القبطى شأنه فى ذلك شأن حامد عبد الله. وفى هذا الصدد فمن المجدى أن نشير إلى أن موريس فريد "يفهم" الخط ليس باعتباره رافداً للشكلية الأكاديمية، بل باعتباره تحديداً تصويريا له بعدان، ومن ثم تأتى أهمية لوحات "العبور" والنتيجة أن الفنان يدفعه حب البحث حول أن الخطوط القاطعة تحيط أكثر فأكثر بعناصر اللوحة وتنزع إلى الانصهار مع "الجو" العام للوحة .

فى الأعوام من ١٩٥٦ إلى ١٩٥٨ يمر موريس فريد بفترة انتقالية يكرر فيها نفسه مع وعيه التام بما يفعل. لهذه المرحلة الانتقالية أهمية، بمعنى أنها تفتح أمام الفنان طرقا متعددة لأبحاثه الحالية.

والواقع أنه منذ تلك المرحلة فإن "الانصهار" بين العناصر المختلفة للوحة قد أصبح متحققا نهائيا، هذا هو الجانب "الذكى" فى تطور أعماله.

و"لكن موريس فريد ليس روحًا جافة. على العكس تمامًا: إنه شاعر حميم.

يقوم اللون بدور واضح فى لوحاته. إن الأصفرات والأزرقات تكون التوازن الانفعالى للوحات. وهى تنظم العفوية التى يتميز بها الفنان وتتيح له أن يلعب إلى ما لا نهاية على أشكال مدركة بذكاء. لعله من السهل ومن السطحية بمكان أن نأخذ على الفنان وخاصة على أصفراته رتابة وتكلفًا فى بعض الأحيان. ليس من خلاف على الأقل بالنسبة لنا فى أن نشير إلى هذا الجانب "المصطنع" لأبحاث الفنان. على العكس إننا نرى فيها علامة مميزة لشخصيته. قلنا إن موريس فريد فنان حميمى ونتيجة لطبيعته نفسها يضفى على المشاهد الطبيعية العادية والأماكن المألوفة طابعًا انفعاليا. ينصب قلقة كله على أن يحتفظ بسلامة روح الأشياء التى يحبها والأشياء التى يدركها، فى نغمات طازجة من إلهامه: قارب أحمر، طية رداء أرجوانى، رأس بنى. انبثاق من أرض حارة... إن هذه العناصر المتنوعة التى تشكل المشهد



١٥٨– موريس فريد تكوين – ١٩٥٠



١٥٩- موريس فريد　　　شيخ مبارك – ١٩٥٩



١٦٠- موريس فريد بيوت القرية - ١٩٥٦

الداخلى عند هذا الفنان تخـرج عن نطاق التـقنيـة والرتابة لكى تفتن قلبه وروحه.

قلب بسيط، روح مخلصة.

هذا القلب وتلك الروح يمتازان بالصفاء.

يميل الفنان إلى أن يصـور هذا الصـفـاء نفـسـه بشفافية الألوان وتنغيمات الضوء وهو واع بذلك.

ولكنه لا يعبر للآخرين عن هذا الوعى. بل إن الأمر يتعلق هنا بأكثر ما فى دخيلته حميمية. مم تتأتى هذه الشفافية فى اللون؟ من إشعاع النغمات الأولية التى لا تذهب إلى حد الكثافة، بل تعود إلى حـقـائقـهـا السرية. اللوحة التحفة فى حالة الروح هذه هى مشهد "عـزبة الشـيـخ مـبـارك"، بلطيم تبـسـيط موفق، خطوط واثقة، تكوين مبنى بناء يدعو للإعجاب، كل ذلك يشع فى ضـوء مـزرق، ويجـمع إلى تنغـيـمـاته نوعـا من الأصفر الخالص .

من الصـعب أن نتنبـأ بالمحـاولات الجـديدة لهـذا الفنان دون أن نلعب دور النبى. نستطيع أن نغـامـر بالقـول، حـتـى لو كنا نقع فى خطأ طفـيف، بأن لوحـة عزبة الشيخ مبارك ولوحـات أسـواق القـاهرة ستكون نقطة انطلاق حـقـيـقـيـة وسليـمـة ليس فـقط بـالإلهـام البسيط، لكن أساساً بالأبحاث الموفقة.

(ب)

فنانو معهد التربية الفنية



١٦١- حمدى خميس   بهجة

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

أوضحنا من قبل الظروف التى أنشأ فيها "معهد التربية الفنية" ودور يوسف العفيفى فى تكوين "جماعة الفن الحديث" سعيًا إلى إنهاء تأثير مدرسة الفنون الجميلة. فتح يوسف عفيفى الأبواب واسعة فى منهج هذا المعهد لأكثر التيرات جرأة فى عصرنا. إن أفضل تلاميذه وهم سعد الخادم ومحمود البيومى، وحمدى الخميسى ومصطفى الأرناؤوطى وأبو خليل لطفى يواصلون بأعمالهم وتعليمهم الدفاع عن الموقف الأول لأستاذهم: وهو البحث التشكيلى الذى تنظمه ثوابت الذكاء. هذا الذكاء الذى يحكم تكوين اللوحة والانفعال الذى يوجده مناخ العمل، أى حياته الداخلية.

ومع ذلك فإن أعمال هؤلاء الفنانين هى على الأرجح أبحاث فى حالة تخلق أكثر مما هى أعمال تامة الإنجاز، ومن ثم فلا ينبغى أن يغيب عن النظر أن تصور هذه الأعمال يقوم على أساس منطقى هو "مالا ينبغى أن يصنع". ومن ثم فهو يستلهم الإمكانيات التى تقدمها للفنان كشوفات الفن الحديث .



١٦٢- محمود البسيونى تجريد - ١٩٦٥



١٦٣- سعد الخادم　　　　موديل - ١٩٤٥



١٦٤- سعد الخادم　　　　السد العالى - ١٩٦٣

(١)

إن سعد الخادم هو تلميذ H. Moore et de G Sutherland

لكنه مع ذلك لم يخضع لتأثيرها، بل استطاع أن يصل إلى مفهوم للتصوير الذى يقوم على علاقة بالضوء واللون فى مصر مع احتفاظ بإمكانيات تقارب الألوان وفق تضادات قوية وهو ما أبقى عليه الفنان من تيار الحوشين: تأويل الخط النحتى المترجم إلى المسطح فى جو من الشاعرية بازغة الغرائبية، و من ماتيس أرابيسك أشكال معينة تحدد التكوين وتوزع المستويات وتوحى بالفراغ. ومن ثم فهى مرحلة مبكرة يحاول سعد الخادم فيها أن يوفق بين المعطيات الأولية لمصطح عريض وتلوين قوى الجرعات. تتضح عنده الرغبة فى إضفاء اللون البنفسجى على ألوانه والتضادات بين الرمادى الضارب إلى لون الكريم مما يبدو أنه كافٍ للتوازن بين تنغيمات الأحمر القانى والأصفر الكبريتى. يرفع سعد الخادم التشويه، بل أكثر من ذلك يبقى فى رسمه على مفهوم واقعى إلى حد بعيد، بحيث يستجيب تجريد الألوان إلى المتطلبات التصويرية بذاتها للفنان وللحس الحديث عنده فى توزيع القيم. وشيئًا فشيئًا ودون أن يختفى الحجم تماما فإنه ينصهر فى نوع من اللون المناسب للتنغيمات، مما يتيح له ضوءًا مرشحًا. وهو بذلك لا يتفق مع اللمسات المعتمة فى أسلوبه الأول . تقل تعجينات الألوان. بل أذهب إلى حد أنها تختفى تماما بعد بضع تجارب تقنية قام بها هذا الفنان الملون فى هذا الاتجاه. ومن ثم فإن نغمات سعد الخادم تكتسب شفافية تشبه شفافية اللاكيه. أحمراته وأبيضاته التى تحتفظ بتوازن الانصهار الأولى تذوب لتصبح جزءًا من تلوين كامل نجد فيه أن ظلال الألوان الصافية حينًا والقاتمة حينًا تنتشر فى نوع من النمو المتصل إلى درجة أنه لا يمكن الفصل بين أى ظل من ظلال المجموعة وبين العمل كله دون أن يختل تكوين العمل.

وهكذا فإن القسمات السوداء التى تكتسب دلالة تشكيلية للون الأولى عند عدد من أساتذة مدرسة باريس (وهو ما أُخذ على عدد من الفنانين المعاصرين ولا أجد من ناحيتى مبررًا له) يُدخلها سعد الخادم لكى توجه قسمات تكوين وثيق يمكن مع ذلك أن يستسلم إلى اختلال فى التوازن المحلى من غير وجود تضاد كافٍ بين الألوان.

إن ترتيبات الألوان التى نجدها فى الأنسجة الصوفية البدوية، أو فى الآنية الخزفية الزنجية قد مارست تأثيرًا واضحًا فى مرحلة نضج سعد الخادم، ومع ذلك فيمكن أن نلاحظ أن أبيضات وأصفرات الفنان دائمًا ما تتدرج فى مستوى أعلى من الكثافة إذا قارناها بجرعة الألوان التى يستخدمها غالبا. أما فترة الأبحاث التى كان يصور فيها على الأخص فاكهة الجريب فروت (١٩٥٠) فإن لها دلالة واضحة. ولكن تفضيل سعد الخادم لمادة ودرجة شفافية هذه اللوحات تقل تدريجيا أكثر فأكثر، إلى درجة أن توازن



١٦٥- سعد الخادم منظر فى مرسى مطروح - ١٩٥٤

أعماله الأخيرة مثل مشاهد طبيعة من الفيوم أو مرسى مطروح سيصبح توازنا لونيا فى الأساس. وتلك نتيجة موفقة لعمل هذا الفنان الذى كان قبل كل شىء عاشقا للون، والذى عثر متأخراً على مفهوم شخصى كان لعله قد رفض أن يقبله عندما كان تحت تأثير التضادات المتنافرة عند الحوشيين.

تُعد مشاهده الطبيعية من أجمل لوحات المدرسة المصرية فى التصوير، إذ تترجم حنينًا شجيا ومستحوذاً. كل شىء هنا يصبح شفافًا حتى الأسودات، ثمَّ رمزٌ ، بل لعله أسطورة من أساطير الوجود الرقيب تندرج فى هذه الشفافية المخادعة التى ترود أحلامنا.

يُدخل سعد الخادم فى لوحاته ما لا أدرى مما يوجد عدم واقعية وعدم راهنية المشاهد الطبيعية المصرية، ومما يدعونا فى نوع من أنواع الحلم الذى يرود أكثر رغباتنا سرية إلى أن نتواصل مع الطبيعة.

وفضلا عن ذلك فإن سعد الخادم الشاعر ومنسق هارمونية اللون مارس تأثيراً، على الأخص فى مرحلته الحوشية على يوسف سيده وعلى عز الدين حمودة

(٢)

محمود البسونى بحاثة بارع وجاد ومستقيم . إنه يدرك التصوير باعتباره عنصرا مهما لتسهيل فهم المدارس الحديثة للفن الذى كان مؤرخا لها فى اللغة العربية. ومع ذلك فإن لوحاته وهى نتاج دراسة متقنة تفتقد الأنفاس الحية، دون أن نشير إلى أن الألوان التى تشكل أهم ما فى أبحاثه وتساؤلاته يصعب أن تتوازن مع عاطفته الشخصية النابعة من المنطق الداخلى لخطوطه. ومع ذلك فإن التخطيط البنائى لأعماله لا تعوزه الجرأة ولا التوازن. إنه أستاذ ومدرس ممتاز يعرف كيف يلهم تلاميذه باحتياج ضرورى للقلق.

أما لطفى أحمد زكى، وهو أكثر حياء وأقل جرأة، فهو يبنى مشاهده الطبيعية مستلهما تقنية الفنان ماركيه.

(٣)

حمدى خميس فنان حساس أساسًا لتوافقات الخط واللون. تبنى لوحته وفق أسلوب سيمفونى، تظل توافقاته خفية على من لا يمتلك معرفة جمالية.

ليس ثم شىء فى هذه الأعمال مما يروق العامة. كل شىء هنا على مقياس أغنية حميمية غير مألوفة لها أصداء عميقة. ليس ثم تضاد، ولكن تنغيمات التوافق لها سطوة تعويذة غير متوقعة. يبدو أن الناقد لكى يحيط بأفق هذا الفنان، عليه أن يبتعث الثوابت الشاعرية لتصوير يندرج تحت سلم الروحية. ولهذا فإننا نجد فى عمله جانبا "صوفيا" دون أن نفتقد الحلم الإنسانى تماماً للمادة التى يضفى عليها طابع روحى. إن الأسلوب الرمزى لحمدى خميس لا يستجيب على الإطلاق للأسلوب "الفنى" لـ جى



١٦٦- سعد الخادم دروة - (برافان) ١٩٦٠



١٦٧- لطفى زكى ريفنا المصرى ١٩٤٣

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



١٦٨- حمدى خميس　　　　استرسال الحديث - ١٩٦٠

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

مـورو G Moorou . التـعـبـيـر عنده يـتـجـاوز الحـدود الموضوعة باعتبارها هدفا للاستبطان الداخلى عند فنانيـه التـعـبيـريين. حلمه الشـاعرى يصل إلى درجة نقـاء فعلا خارج الزمن وخارج الموضوع مما يعـزى إلى الجانب الحميم، بل السرى لروح الفنان.

إن هيكل اللوحـة والاتجـاه العـام لخطوط التـوافق والنغمة العذبة لفقرات اللوحة تستعاد إلى الحدود الجوهرية للبعدين الأصليين للتصوير عنده. إن تقنية الحك التى تؤكد إمكانية رؤية أخـرى، ويوجد عـمق جوهرى، مما يعنى أن التكوين عند حـمـدى خـمـيس يشكل وحدة جسمانية لا تكتفى بذاتها، وتحيا بفضل نغمات أغنية ملحة. وفى هذه الظروف ما هو الدور الذى يمكن أن يلعبـه سـحـر تنغيـمـات اللون؟ هذه مشكلة من الصعب حلها من الوجـهـة التـصـويرية. وكثـيـر من الرسامين فى مثل هذا الموقع يقـعـون فى هوة التمثيل بالمحاكاة، ولكن تنغيمات حمدى خميس هى على النقيض من كل تصوير بالمحاكاة، إنها تنوب عضويا فى طوايا تكوين وثيق. وهناك صعوبة مطلقة فى أن يعود العـمل إلى مـسـيـرته الخلاقـة. إن كل حـسـاسـيـة الفنان تقع فى دائرة اللاوعى فى حـالة الصحو وهى التى ألهـمـتـه بسيـادته تلك التظليلات اللونية. يتحول الأحمر بشكل محسوس إلى البرتقالى، ويتـحـول الأزرق إلى الأسـوا ، ويصـل الضـوء أحيـانًا إلى الأصفر المليء النقى.

نعتقد أن الحساسية لها دورها الكبير فى نجاح العمل. ولكن من ناحية أخرى من الصعب أن ننكر أو نجهل ما يثيره الذكاء التحليلى عند حمدى خميس فى أعماله التى نالت حظا أكبر من التوفيق.

فى نهاية التحليل، ومع أن حمدى خميس رسام من رسامى الانفعال والهوى إلا أن نرجسية ذات معدن طيب من نوع ما تتجلى فى أعماله، وليس ذلك بغريب: إن التنغيـمـات الحادة والسطوح ذات الحـدود غيـر المستقر عليها ولعبة المستويات الموضوعة فوق بعضها البعض والأصداء الحميمية للنزعة الجرافيكية تتطافر لكى توجد مناخا شاعريا يتجاوز الموضوع السريالى، كما يتجاوز العدوانية التعبيرية لكى يصل إلى نوع من الثنائية على مستوى الإنسان.

كيف كان يمكن أن يصبح عمل حمدى خميس إذا ما كان جداريا؟ يشير إلى هذا أحد أعماله الأخيرة "رسام الاعماق" فلم تعد هناك الآن وجوه ولا أجسام أطاح بها إنهاك مادة نازعة إلى الاختفاء ، لم يعد هناك قلق يذيب الكيـان، ولكن يبـقى القلق البنائى لإنسانية تنشد حقيقة شاعرية. إن أسودات وأبيضات حمدى خميس تقوم وحدها بالدور الدرامى كله.

(٤)

يكفى مـثـال الرسـام مـصطفى الأرناؤوطى لكى يصبح قدوة لا سابقة لها فى مدرستنا الشابة: وفى الواقع لا يمكن لنا أن نتبين من خلال أبحاثه احتياجًا غريبًـا لكى.. يعـبـر بكل المدارس من السـرياليـة إلى التجريد حتى دون أن ينسى المستقبلية نفسها، ولكن



١٦٩- حمدى خميس　　　　تكوين - ١٩٦٤

الرسـام المدرِّس لا ينسى مـعـاييـر التـعليم القـديم ولا مثال أسـاتذته الإنجليز الذى يدين لهم بتقنية دقـيقة وحس بالاسـتـقـامـة والنزاهة. مما يجـعل حالتـه أكثـر غـرابة أيضًـا ويضـعـه هو نفسـه فى مـوقع "الرجل الجـبـهة" حـاجتـه اللاعجـة إلى تحـديد العـمل الفنى بمقدرة على الاستبطان الداخلى تجمع بين الإنسانى والتـشكيلى. إن مـصطفى الأرناؤوطى هـو رسـام الأساليب المتبـاينة والأبحـاث المتناقضـة فى جـوهرها نفسه أحيانا.

ومع ذلك فـإن هناك "مناخـا" لمصطفى الأرناؤوطى كان من الصعب أن ندرك أعماله تحت تلك الخاصية التى ذكرناها لو لم تكن لوحاته التى تعود إلى سنوات (١٩٥٨-١٩٦٠) قد حـددت وأكملت تلك الفـتـرة من الأبحـاث الدءوبة عبر دروب مـوحشـة لحداثة يمكن أن نقول عنها كلاسيكية.

مـاذا حدث بالضبط؟ هل أطفأ الرجل أو الشـاعر وعى المدرس الدءوب لكى يسمعنا بلا وعى صوت تمرد النغمـة الحميمية للذات؟ أو على الأرجح فإن الأستاذ الذى يدرك تمامًـا الأهميـة الإيحائية للشـعر قـد وجد نفسه مغلول اليدين أمام عمل "مضبوط" جعله يفتقد روح الأشـيـاء؟ أو من نـاحـيـة أخـرى: هل يمكننا أن نفتـرض أن الأرناؤوطى حطم أغلاله الأخيـرة وواجـه الواقع الجديد وفهم أخيرًا أن الفراغ يحـيا بفـقـدان الحـدود، وأن الذكـاء يحـيـا بفـقـدان القـيـاس، وأن التصوير يحيا بفضل المادة التى تكتسب طابعًا روحيا؟

يبـدو لنا أن هذا هـو الحل الأقصى الذى وصل إليـه الأرناؤوطى.

ومنذ الآن فإن الخطوط المحددة - حول بؤرة غائمة تتنوع خـلالهـا - اللافـتـة للنظر حـول أزرق أثيـرى تعارضه رماديات تضرب إلى الوردى الباهت.

إن الأرناؤوطى هـو رجل الأبحـاث الهـادئة والرسـام الذى لا تعـوزه الانفـعـالات ولا الذوق ولا التلوينات البديعة.

إنه أيضًـا شاعر. وعلى الرغم من تكوينه المدرسى فإنه يبحث بحثا قائما على الفكر عن نسق مهيمن .

فـهل يجب أن نضيف أن رمزية الأشكال عنده عبر حلم صـاح تعزى إلى حاجة الفنان لفهم كونى للحياة السـرية للأشـيـاء؟ وأن لوحـة ألوانه فى النهـاية وهى لوحة هادئة صاحية تنشد نغمات من مقام صغير؟

نحب أن نؤكـد أيضًـا أن هذه اللوحـات تحـمل فى داخلها حسا بالرصانة وبالتـأمل وبفهم وديع للحياة. ما من كذب هنا، ما من نغمـة زائفة توهن من الأغنية الحميمية للعمل. إن جوا من التوازن العضوى يجعل من اللوحـة كيانا مليئًا بالحياة نفسـها موحيًا بحس بحياة أخرى.

(٥)

أبو خليل لطفى ليس بالتأكيد من بين الكائنات التى لا يتـاح بإزائها المزايدة. إن عمله يقدِّم إلينا بكرامة فنان أصيل، وصرامتـه، وأرستـقراطيته. أبحاث أبى



١٧٠- مصطفى الأرناؤوطى انتصار الإنسان

(متحف محمود سعيد - الإسكندرية)



١٧١- مصطفى الأرناؤوطى الصناعة الثقيلة

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



١٧٢- مصطفى الأرناؤوطى   خطوط أفقية وخطوط مائلة

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



١٧٣- أبو خليل لطفى　　　　خطوط الدوامة



١٧٤- أبو خليل لطفى تشكيل بالنور والظلمة



١٧٥- أبو خليل لطفى تشكيل بالمساحات الهندسية

خليل لطفى تثير الاهتمام على أكثر من مستوى. فقد عرف على سبيل المثال أن يكسب الأمور قيمة لونية مدهشة، التقاربات عنده بين البنفسجي والأحمر الأصهب المظلل بأصفر صاف والمدفوع به إلى حد نغمة الكريم العادى تتسم برهافة لافتة حقا.

ولكن الأكثر قيمة هنا هو ذلك الحد الأدنى من العجينة المستخدمة التى تكثف تأثيرات ثرية للغاية لتنغيمات اللون. يمكن القول إن العجينة هنا تأخذ وظيفة دنيا توشك أن تكون غير موجودة بالفعل ولكنها منصهرة بالحرارة الداخلية لخط دقيق مرهف يقرب أعمال أبى خليل لطفى من بعض الفريسكات الإندونيسية فى العصر البدائى. وعلى مستوى آخر فإن ما تعنى به لوحات أبى خليل لطفى هو بطبيعة الحال ما يجنح نحو التكوين. ليس ثم ما هو أكثر جرأة من هذه الخطوط الرئيسية التى يساندها هيكل أفقى دقيق يتحطم منهجيا باستعادات شبه دائرية تكسب العمل دفعة هوائية وإن ظلت دقيقة محددة.

إن العلامات المجردة من كل تصنع والتى تؤكد قيمتها نزعة روحية داخلية تتوالد فى نسق من الألوان يُدخل المتلقى فى وجود إن لم يكن أسطوريا تماما، فهو على الأقل أكثر سكينة وسلاما، متحرر من القيود الجسمانية ويستحوذ عليه إيقاع تعويذى للخطوط ذات الأصداء، متعدد الأشكال المترابطة ارتباطا حميميا فى تجاوبها العميق.

(ج)

الفنانات



١٧٦- خديجة رياظ العمل فى الحقل -١٩١٤

تتسم أعمال الرسامات المصريات بخصيصة مشتركة. تحت أنظارنا سلسلة من اللوحات تشهد بأن مبدعاتها لا يقبلن التعبير السهل ولا النقل العفوى، إن كل من هاته الرسامات لها عالمها، ولكى ننفذ إلى هذا العالم يجب علينا أن نتخذ شيئًا آخر غير المقاربة المألوفة للناقد، وهى المقاربة التى تتكون من كشف ما يصل بين هذا العمل أو ذاك مما شاهدناه من قبل، ويقبل الشهادة التى يقدمها إلينا دون أن تصدمنا لغته غير الراهنة.

ويتأتى عن ذلك أن مزاج كل من هاته الفنانات والتقاليد التى تتبعها والثقافة التى تميزها نتيجة لأوضاع متباينة تؤدى إلى أن جماليتهن تناقض

جوهرها نفسه. ومن ثم فعلينا، بالحماس نفسه، بالتعبير اللاذع لمرجريت نخلة، والنظام والأصالة التى تتسم بها فاسيلا فريد، والحساسية العميقة عند تحية حليم، والمزاج الواقعى عند خديجة رياض. وتكتمل الصورة بأبحاث عفت ناجى وإنجى أفلاطون.

(١)

الرسامة مرجريت نخلة لها لغتها الخاصة. ثمة نزعة روحية لها فرادتها الصادقة الفياضة بالطزاجة. وهى نزعة تأثيرية بطريقتها، أو معبرة، وتكشف جانبًا لاذعًا له خصيصته المصرية العميقة. ثم وخذة من المرح والدعابة تخترق العمل هنا أو هناك لكنها مغلفة فى الآن نفسه بحكمة فى الخط ومتانة فى البناء. ومن ثم فإن هاتين الخاصيتين اللتين أشرنا إليهما فى بداية الدراسة سوف تزدادن تأكدًا إلى درجة أن عمل مرجريت نخلة سوف يستقر على ثنائية مزاجية أخَّاذة لأنها تعبر عن نفسها بوسائل تشكيلية تتسق مع الموضوع المعالج وبوسائل نفسية يتجلى فيها الجانب الإنسانى.

إذا اعتبرنا نقطة الانطلاق عند مرجريت نخلة هى انطباعيتها، فإنها لم تُبقِ من هذه المدرسة إلا اللمسة المرهفة للفرشاة دون أن تنصاع إلى القيم اللونية للنور. أعطتنا الفنانة سلسلة من اللوحات مثل حديقة لو كسمبورج والميدان الأبيض و"ميدان بيجال" "والتويللرى" حيث يغلب الرمادى - الأزرق والأخضرات. إنها تكسب اللون انعكاسًا حريريًا عن طريق النور الملون أو انعكاسات خفيفة. من ناحية



١٧٧- مرجريت نخلة الحمَّام (يوم السيدات) - ١٩٤٨

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



١٧٨- مرجريت نخلة ميدان سان چيرمان بباريس - ١٩٥٣



١٧٩- مرجريت نخلة سوق القرية بالفيوم - ١٩٥٢



١٨٠– مرجريت نخلة البورصة فى باريس – ١٩٤٩

أخرى تشع من هذه اللوحات الباريسية متعة بالحياة وحس بالسلام، فيها ما لا أدرى مما يجعل المرء سعيداً بين هذه المتنزهات والميادين حيث يلتقى الناس حتى وإن بدا عليهم اللامبالاة فإنه لا يعوزهم فى صميم أنفسهم حس الإنسانية. مرجريت نخلة تحب باريس ، وهو يتضح أكثر عندما تتوقف عن ملاحظة الجانب الكاريكتورى فى المشهد الباريسى، بينما تلاحظ ذلك فى لوحات فلسطين أو مصر، لكنها عن طواعية تغلف السخرية التى داخلها بنوع من الفهم المحب، وأحيانا بنوع من الحنين بإزاء الكائنات والأشياء.

فى باريس تحس مرجريت نخلة بأنها فى بيتها وفى موطنها، فهذه الفنانة المصرية الأصيلة، بالخصائص الروحية التى يمتاز بها جنسها، تجذبها باريس العذبة فى شهور الخريف كما لا يجذبها شىء آخر.

عندما تعود مرجريت نخلة إلى مصر أو فى أثناء إقاماتها القصيرة فى فلسطين تعود إلى موقف السخرية، أو تتدرج تحت نوع من التعبيرية الساذجة عارمة الحيوية (وهو موقف ذاتى أساسًا لا ينطوى على ذلك الادعاء الذى تلقاه عادة فى نوع من الرسم يقال عنه: إنه رسم نفسى) فى لوحتى "حائط المبكى



١٨١- مرجريت نخلة

شارع فى حى مونمارتر - ١٩٦٢



١٨٢– مرجريت نخلة　　　　　　　　　　ميدان سان جرمان بباريس – ١٩٥٢



١٨٣- ڤسيلا فريد «حوار»



١٨٤- ڤسيلا فريد «شرقيات»

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

و "منظر من حديقة حيوان الجيزة" تبحث مرجريت نخلة أيضًا عن تقنية خاصة تضفى على القسمات وعلى اللون قيمة أصيلة. أما لوحة "الريف المصرى" التى لفتت أنظارنا فى جناح مارسان Marsan فى معرض فرنسا - مصر فى سنة ١٩٤٩ فهى لوحة ناجحة وتأكيد لمفهومها التصويرى الجديد.

الواقع أنها تفضل منذ الآن استخدام البعدين، وحيث يترجم المنظور وفقًا للطريقة الجدارية، ومن ثم فقد استطاعت أن ترسم بالأسلوب المسطح على سبيل الضرورة وليس على سبيل الموضة. إن استخدام المسطح متطلب تكنيكيًا عند الرسام الحديث الذى يريد إحلال نسق للتوزيع الجدارى على عدة سلالم محل المنظور التقليدى أو الرسم بالإيهام.

إن لوحتى "الحمام" و"بورصة باريس" من أكثر اللوحات تبيانًا لطريقتها الراهنة. تكوين لوحة "الحمام" يستقر على أساس الا يوجد مركز على حساب الأجزاء الجانبية، بحيث إن استعادة الخطوط تندرج فى وحدة عضوية تسعى إلى الإيحاء بالعمق عن طريق نقطة متلاقية متجهة نحو نفس المركز الذى يعيد توزيع الخطوط فى حركة دائرية ثانية. من ناحية أخرى فإن الرمادى - الأزرق الذى نجده فى مرحلتها الفارسية يتحول نحو رماديات أقل جرعة من الأبيض والأخضرات التى تصل إلى أحمرات سوداء تبدو فيها الخطوط بحيوية. والملامح محددة على نحو عريض ثم منسابة على نحو متدبر. وتتجاوب الأشكال باستعادات محلية توجدِ ضوءًا يعبر من العتامة إلى وضاءة خفيفة. وقد دخل التكوين نفسه لوحة "بورصة باريس"، وإن كان ذلك بحساب أكثر علمًا للعضوية فى قسمات مأخوذة خطفًا وحية وفى حركة أجزاء العمل التى تتناغم من الفراغات والعموديات. وهنا برهنت مرجريت نخلة على حس داخلى بالتشكيل، حتى إن كانت طريقة معالجة الشخوص والملابس تميل نحو الكاريكاتير.

يبدو لنا أن مرجريت نخلة قد وجدت طريقها جزئيًا فى المدرسة التعبيرية. ولكن إذا كانت مقاربة الطبيعة عائقًا للحرية فى أعمالها التى تعود إلى عام ١٩٣٥ فإن ما كسبته نتيجة ذلك من الأهمية بحيث لا يمكن أن نغفله، وخاصة بإزاء طزاجة التلوين التى وصلت إليها، ومن ناحية أخرى فإن طريقتها الأخيرة مهما كانت قوتها وعراقة وحيوية شخصيتها لا تنسينا تمامًا الرسامة المرهفة الرقيقة التى رسمت "ميدان سان جيرمان دى پرى" و"الغسق فى ساحة بيجال".

(٢)

تتسم لوحات فاسيلا فريد بالرهافة، وبالذوق السليم، وبصنعة وثقة.

ما من شىء زائف أو صارم يثقل لوحاتها. إنها دائمًا تتناول موضوعها بتواضع ساحر وفهم فعَّال؛ لأن "الموضوع" مهم جداً عند هذه الفنانه التى تحيا فى دروب موحشة لحداثة حكيمة. يصل إليها سرف "الحوشيين" عبر منشور تغلب عليه الحكمة والرصانة وغضبات الحلم وشطح الخيال. تتخلى عن مكانتها



١٨٥- ڤسيلا فريد «حديث» - ١٩٨٧

(مجموعة مركز القاهرة الدولى للمؤتمرات)

لكى تحـيـا بشكل مـألوف وعـادى على مـائدة بسطاء الناس- ثم حياء من معدنٍ طيب يصون فاسيلا فريد من الصـدمـات العـارمـة للعناصـر غـيـر المألوفـة فى الموضة حسب قومها. إنها تبقى على سذاجة الأضواء الأولية للسحر التشكيلى دون مساس.

هل مـعنى ذلك أن رؤياهـا كـفنانة تفـتـقـر إلى الانطلاق؟ لو قلنا ذلك لأنكرنا صـدق الفنانة وحـبـهـا المتدبر المعتدل الموزع بذكاء على العناصر التى تكوِّن الطبيـعـة الثـانيـة للوحـة، "كنا نتـمـنى أن تكون أكـثـر حـرية". وجِّـه إليـهـا هذا اللوم السليم عن إنتـاجـهـا السـابق عـام ١٩٥٣، وهو التـاريخ الذى عـرضت فـيـه فاسيلا فريد مجموعة مهمة من اللوحات فى جاليرى الغليون الفنى (من بينهـا على الأخص لوحـة عـادية، وهى لوحـة مـتـينة البناء يبـدو أنهـا عـمل جـدير بأن



١٨٦- ڤسيلا فريد "ذات الرداء الأحمر"



١٨٧- ڤسيلا فريد   وجه فتاة – ١٩٤٨

(متحف الفن المصرى الحديث – القاهرة)



١٨٨- ڤسيلا فريد   «جالسة»

(متحف محمود سعيد – الإسكندرية)

يعرض فى متحف خارج الزمن، على حد تعبير Etiennemeriel ، وذلك بجمالها المجسم ومادتها الحبيسة وتوزيع أضوائها توزيعًا سليمًا على طوايا وانطلاقات اللحم، ومن هنا فإن الشجن الخفيف الذى يشهد على حياة صعبة تعدله فلسفة جريئة ومحبة فى الوقت نفسه بإزاء الحياة، ودن أن تلوذ بالصمت اليقظ عند فنان مثل شيرون Chiron فإن فاسيلا فريد تخترق اللغز و تناجى الحياة وتكسر أغلالها المدرسية الأخيرة دون صخب، ولكن بإصرار مؤلم. إن هذا العمل الداخلى قد أظهر كل نبالة روحها. إنها واثقة بالحياة، وبذلك استطاعت أن تصل إلى حياة جديدة. ولكى نعبر عن كل أصالة "المعجزة" فإن المرء يعتوره القلق الصراح بإزاء عظمة المبادرة السرية التى تزجى بها الثناء للشاعرية والصدق فى أقل القسمات التى تبقى روحها عليها.

فاسيلا فريد تتحرر من "المدرسة" إلى أى مدى؟ ووفقًا لأى معيار جديد؟ حالتها ليست بالغريبة، بل كان من الطبيعى أن تتخذ هذا المسار. والواقع أنها بعد دراسة أكاديمية شديدة الصرامة استطاعت فاسيلا فريد، وهى دائمًا صادقة بإزاء نفسها، أن تأخذ الوقت الضرورى لكى تقوم بإزاء لوحاتها بالتحويل الضرورى لمزاج يسعى إلى مثل أعلى للأصالة. إن طرق الندم عند بعض الفنانين أوضح منها عند البعض الآخر، لكن ذلك ليس أبعد عن الصدق من كل محاولة تنهض بها روح مخلصة؛ إذ تتخذ وزنًا أكبر وتؤتى نتاتج أكثر فعالية فى اتجاه مستطيل حتى لو كان بعيداً، لكن النقد الأكثر حصافة قد أدرك مبكرًا جداً قيمة رسالة فاسيلا فريد. إن رسمها النابض بالحياة، اليقظ، الناجز، المتدبر يشهد على الحقيقة العميقة لموضوعها. تنويعات الألوان وحساب الأنغام حسابًا دقيقًا وتأكيد الألوان الحمراء المثيرة للإعجاب التى تتجاوب مع ألوانٍ خضراء مكملة، كل هذه الخصائص مضافة إلى التوازن التشكيلى تنبثق من تكوين وثيق يؤكد غنائية أعمالها فى مرحلتها الراهنة.

تبقى نقطة يصعب أن تتبلور فى هذا التحول نفسه: هل كان على الجانب الذهنى أن ينبثق مع الرؤيا الجديدة وفقًا للعملية القديمة فى أجزاء لوحاتها أم كان يجب أن توجد فى هذه الأعمال عضوية أكبر أو فلنقلها بوضوح، جموح أكبر؟ تتتابع محاولاتها واحدة بعد الأخرى منذ "مناظر من طرة الجبل" إلى اللوحات البحرية من رأس البر، وعبر هذه اللوحات اختطت حرية الفنانة طريقها. ثمة درجة من التجريد فى القسمات وعضوية فى الأحمرات والبنفسجيات التى تتجاوب مع بنّيات زاهية أو مع انبثاقات للأصفر (تخففها غالبًا بلمسات من الأبيض أو الرمادى). إن التكوين العريض بأصدائه المتعددة يصل بين فاسيلا فريد وبين أعمال التعبيريين الفرنسيين.

لكن نؤكد موقفنا من أعمالها فى المرحلة الأخيرة.



١٨٩- تحية حليم　　　　المرأة والمصباح - ١٩٦١

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

علينا أن نُعبر عن احترامنا لموهبة تسعى لأن تكون متساوقة مع احتياجها الذى - على الحقيقة - لا تنازل فيه. ومن هنا يسوغ لنا أن نرى محاولات جديدة لها؛ حيث تتناغم الفانتازيا الشاعرية مع الأصداء القوية لتشكيل يقظ على الدوام.

ترسم عفت ناجى منذ أكثر من عشرين عاماً. لقد تأثرت بأخيها الفنان محمد ناجى ثم بالفنان أندريه لوت Andre Lhote ، ولكنها تحررت منهما أخيراً، وتظهر أعمالها الأخيرة توازنًا أكبر فى التكوين. وتلك نقطة مهمة ولكن ذلك ليس هو الجوهرى فيما يتعلق بعفت ناجى، نعتقد أن نقطة الانطلاق فى طريقتها الجديدة هى رغبة فى التفرد أكثر منها تملكًا حقيقيًا لعملها. إنها مخلصة بالتأكيد، ولكن إخلاصها لم يتبلور بعد؛ فمازالت على عتباتها، مشكلة ضخمة عليها أن تحلها: أن تدخل فى العالم التشكيلى حس السحرى كما تعرفه الشعوب البدائية، ولكن مثل هذا المسعى يتطلب قبل كل شىء إيمانًا من صاحبه لذلك السحر.

فهل هذه حالة عفت ناجى؟

يتأتى عن ذلك أن تصويرها بالضرورة يميل إلى الزخرفى، ومن ثم لا ينجح إلا فى الأعمال التى تطمح إلى أن تكون مريحة (مشهد فى القرنه وبشيون استرال). لا نعتقد أيضًا أن التجديدات التقنية عند عفت ناجى تصدر عن روح اللوحة التى ترسم عادة على الحامل. إن ألوانها الزاعقة وحتى إن كانت غالبة متناغمة تفتقد إلى الحرارة التشكيلية.

ملخص القول: المرحلة الحالية لعفت ناجى هى مرحلة الدراسة والإسكتش. لعلها تآلفت مع عالم السحر، وتستطيع أن توحى إلينا بشاعريته، ولكن أى قدر من الشغل؟!

(٤)

إن ما نحسه بإزاء لوحات تحية حليم هو عاطفة مكبوتة على نحو لذيذ، لكنها قابلة لأن يحسها الجميع نتيجة صدق التعبير وبساطته. هناك فى أعمالها ما لا أدرى مما يجذبك، وأحيانًا يستولى عليك . فهل هى حميمية العاطفة، أم الشعر الكامن فى المشاهد الطبيعية، أم تلك الأنفاس التى تحرك جماهيرها المتعطشة إلى الإخاء؟! أم أن روحها الحساسة التى تشف عنها بكل تلك الرهافة؟ إن كل عمل من أعمال تحية حليم يهز مشاعرنا؛ لأنها هى نفسها تحس بعمق، ولأنه يحمل شيئًا ما من صاحبته.

بدأت تحية حليم فى محترف الفنان جوزيف طرابلس. علّمها طرابلس تقنية لا تخلو من اتباع التقاليد، ولكنها مع ذلك تقنية فيها رصانة. وفى عام ١٩٤١ كذلك كان ترددها على محترف الفنان حامد عبد الله قد حررها من الوصفات المدرسية، وهناك اشتغلت بحرية أكبر على أساس من التجربة التى حازت عليها عند أول أساتذتها، بحيث إن حامد عبد الله لم يكن عليه إلا أن يوجه ويرشد مسار شخصيتها التى انعكست فى تفصيلات تقنية.

ترجع أول أعمالها المثيرة للاهتمام إلى عام ١٩٤٣. فحتى ذلك الحين كانت لوحاتها التى تتسم بتوافقات الألوان فيها شىء من التباعد وتفتقد الاستقرار. منذ ذلك الحين كانت الفنانة تقلل من حدة عجينتها اللونية، وتقرب ما بين الألوان وتصهرها بعضها مع بعض؛ بحيث إن خطوط التكوين عندها تصبح أقل ظهوراً. كانت تلك أكثر من مرحلة انتقالية، إلى درجة أن عدة نقاد – وقد أدهشم هذا التطور المرهف – كانوا أعجز من أن يتابعوا تحية حليم فى مرحلتها الجديدة التى نسميها "مرحلة الجماهير" نشير فى هذا الصدد إلى لوحتين ترجعان إلى عام ١٩٤٤ "الخروج من الجامع" و"القرية".

اللوحة الأولى تستأثر بالاهتمام نتيجة لاستخدام المستوى الأول المائل استخدامًا موفقًا مما يجعل الاستقرار على وحدة التكوين الذى يمكن أن يختل لولا هذه العلاقة، أما لوحة "القوية" فهى تصدر عن مفهوم أكثر نضجًا. العجينة اللونية هنا مدعوكة، أما التنغيمات اللونية التى تقارب العاطفة بينها فهى تتوافق عن طريق سُلَّم من الألوان يضرب إلى



١٩٠– تحية حليم النيل – ١٩٨٤

الاحــمــرار على حين أن اللمــســة الأقــوى تمتــزج باللمسات الأخرى؛ مما يتـأتى عنه أن هذا التـأثير العصبى يوجد حرارة فى ذبذبة الألوان.

لوحة "الأقصر" (مجموعة مدام فياد Viellard باريس ١٩٤٦)، وتتبدى فيها حركة اكثر حرية وتحل مشكلة الفراغ عن طريق التضادات المرهفة بلمسة حقيقية ومليئة بالحياة ، بينما نجد أن لوحة "المظاهرة" (١٩٤٩) توحى إلينا فيها تحية حليم بإحساس هذا الحشد المتدفق من الرجال ضد النظام الاجتماعى، وتثير اهتمامنا باستخدام الأبيضات المنصهرة فى الرماديات الصافية. هنا نجد أن الحركة عن طريق المقاومة بين المواقف تتجاوز الديناميكية الناجمة عن وسائل تشكيلية بحتة.

سرعان ما كان على تقنية تحية حليم أن تمر بتطور خطير إثر تماسها مع رسامى مدرسة باريس (١٩٤٩-١٩٥١) كانت تتردد على أكاديمية جوليان Ju-lian، وفى تلك الفترة أنتجت الفنانة عدد ٥ لوحات بالألوان المائية تتسم بوجود حركة هوائية تقتنص تدريبات راقصى الباليه فى ابتعاث نضر لحركاتهم وفى الامتلاء التشكيلى لأوضاعهن، هذه اللوحات المائية تعيد خلق وهم لحظة تتجلى فيها البهجة والابداع فى حركات الأجسام. ترسم تحية حليم قسمات فتى يانع أو راقصة بالية ساحرة ببضع لمسات ليس من الممكن أن نزيد عليها شيئًا أو ننتقص منها شيئًا.

ومن ناحية أخرى، فإن لوحاتها التى نفذتها فى فرنسا ليس فيها شىء من تلك الألوان التقليدية التى عودنا عليها "الفنانون الرحالة"، إن خيرًا وإن شرًا، من قبيل أوترلو وفلامنيك Utrillo etvlamninck. ترسم تحية حليم لوحات "ميدان ترتر" Laplace du-tertre أو "شارع دى كولومب" La Duecolombe أو "سان جيرمان أنلاى" تمامًا كما رأتها دون أن تدخل فى رؤياها إلا ما استأثر باهتمامها حقيقة، بحيث إن ألوانها التى يغلب عليها الرماديات والأحمرات لها فى انعكاساتها حياة داخلية تكسب المزيد عندما يوضع عليها طلاء لامع. أما المادة نفسها وهى أقل كثافة وأقل وثاقة من إنتاجها المصرى فنلاحظ فيها نورًا فيه وضاءات توضع بالتضاد مع بعضها بعضًا بمقدرة وبراعة من نحو "باب ديب" Port de Diepp.

بمجرد أن عادت تحية حليم إلى القاهرة استأنفت رسم موضوعاتها؛ حيث تحتشد الجماهير إذ أدخلت عليها مناخًا للثورة وعدم الانصياع مثل لوحة "المظاهرة" التى ذكرناها من قبل . وهى فضلاً عن ذلك تظن أن الدراما الاجتماعية تتأتى عن الموقف اللا أخلاقى للرؤساء أكثر مما تتأتى عن البطالة، ولكن هنا يمكن أن نلاحظ أيضًا أنها ترسم هذه الموهبة، موهبة التعاطف والولاء مع كل الذين يعانون. إننا هنا قبل كل شىء بازاء قلب امرأة يتكلم إليك و لا يعوزه أن يغويك بإنسانية. لوحة "حريق القاهرة" (١٩٥١) تؤذن ببداية هذه المرحلة؛ حيث تستخدم تحية حليم أساسًا ألوانًا قاتمة، عجينة غريبة من البنى الذائب



١٩١– تحية حليم　　　ميناء دييب بفرنسا – ١٩٥٢

فى الأحمر النارى الذى يتجاور مع أزرق أسود. لوحة "الرمادى" التى رسمتها فى العام التالى تلفت الأنظار بما فيها من صحو مسرف فى ألوانها البنية. تقدم إلينا تحية حليم مناخًا أكثر إثارة للشجن والمضض للناس فى أسمال بالية بلا مورد وفى قبضة العجز وفى أكثر درك من البؤس سوادًا.

ولنذكر هنا لوحات "عروسة المولد"؛ حيث نجد تقنية الدعك والحك الموفقة، ولوحة "الأمومة" بنغمتها المتواضعة والمؤلمة معًا.

ومنذ ذلك الحين فإن المتطلبات التشكيلية عند تحية حليم تتأكد على نحو أكثر وضوحًا.

من عام ١٩٥٢ إلى عام ١٩٥٧ تسعى الفنانة إلى أن تختزل إلى الحد الأدنى تأثيرات عجينتها اللونية، تقبل الألوان كلها إلى وضاءة كابية قليلا وإلى جرافيكية مبسطة إلى أكثر مما ينبغى. يحدث عندها تطور ضخم إلى درجة أن المرء يدهش أمام هذا الإنجاز. لقد حدث تغيير. تحية حليم أعادت اكتشاف اللون.

علينا أن نفهم معنى كلمة اللون هنا؛ فهو ليس تلك المسطحات العريضة ذات النغمة اللونية المتجانسة أو الرتيبة، ولكن أن ندرك علاقة الألوان الأولية التى تخلق ظلالاً تكميلية، وبذلك "تحمر" البنيات وتغنى أهزوجة

الأزرقات وتعيد حياة إلى الأبيضات، فضلاً عن أن التكوين يكتب عندها مزيداً من المتانة. لعل ذلك لا يتأتى مباشرة عن تطور ذهنى؛ لأن تحية حليم تقف على القطب من ذلك، بل هى قوة المعالجة وتأكيد الأحجام، مما يعطى لتكويناتها الأخيرة توازناً يحترم المتطلبات الإستاتيكية للخطاطة الأولية ويحطم كل إمكانية للرتابة أو الاستنساخ من باب أولى.

ممَّ يتكون إسهام تحية حليم؟ إن الفنانة لا تُبقى من الفن الحديث إلا على حرية تقنية من معدنٍ أصيل يُثرى رومانسية خفيفة فى رؤياها الفنية، وبذلك فقد اختطت طريقاً جديداً فى التصوير المصرى مما يكسبها مكانة فذة بل هى مكانة شخصية تماماً.

(٥)

إن لوحات إنجى أفلاطون لا يمكن إلا أن تثير الاهتمام بأوضاعها التصويرية، ذلك أن الفنانة لا تملك وسائل محدودة، ومع ذلك تصل إلى أن تبث الحيوية فى رؤياها. يمكن بالتأكيد أن نأخذ عليها معالجتها الجافة أحياناً التى تميل إلى التصوير بالتمثيل والتأثيرات اللزجة للألوان حيث لا نجد تضادات، ومع ذلك فإننا لا نلحظ فى لوحاتها قسط من السهولة أو السعى إلى إدخال السرور على قلوب المتلقين. إنها من خلال ثبات وإصرار لا ينال منه شىء ترسم؛ إذ تؤسس عملها على حسٍ كامن بالتكوين، ولذلك فلنا الحق أن نرى أعمالها ذات قيمة.

ومن هنا فإنها تُعنى بتكوين لوحتها تكويناً رحيناً جاداً لا تستخدم فيه إلا العناصر التصويرية.

وبهذا الشكل فإنها تؤكد لغة تسعى إلى أن تكون إنسانية وتشكيلية معًا، ومن هذا المنطلق تحررت طريقتها الراهنة تماماً على وجه التقريب من سريالية بدياتها التى كانت تتسم بالجرأة فى تجردها عن الحشو والتزيد، ولكن ما أشد أدبيتها!

فتح الطريق أمام إنجى أفلاطون كل من مارجو فييون وبورشارد سميكة ومن هنا عُنيت عناية استثنائية بالتكوين القائم على المعرفة، واستلهمت منهما نموذج الفنان الذى هو بنفس المقدار شاعر.

تحررت إنجى أفلاطون فى هذه اللحظة من تلك التأثيرات، ولم تعد تعتمد إلا على مواردها الخاصة، ومن ثم تكتسب ألوانها أكثر فأكثر، ونجد أن خطها تحت مظهر عدم الدقة الذى يؤخذ عن طواعية يُخفى حركة تعبيرية ذات منعطفات حاسمة.

لوحة "القطن" تثير اهتمامنا بتأثيرات ألوانها التى تخلق الشكل، وهو اختيار موفق بين الأخضرات التى تتجاوب مع الأبيضات؛ إذ تمر بُسلَّم من الورديات التى تضرب إلى لون الكريمة. تُعد لوحة "البدو" من أكثر لوحاتها توفيقاً؛ ذلك أن الضوء الكابى الذى يوجد فى كثير من لوحاتها يصبح هنا أكثر شفافية، أما الاستخدام الجائر للأصفرات فتحل محله ظلال من الأزرق الذى يمر من الناصع الزاهى إلى البنفسجى، ومن الأبيضات التى تزيد من قيمتها



١٩٢- تحية حليم   اسكتش دراسة بأكاديمية جوليان بباريس - ١٩٥٠



١٩٣- تحية حليم الشيخ إبراهيم الكتبى - ١٩٥٧



١٩٤- تحية حليم — الفرحة بالختان - ١٩٨٩



١٩٥- إنچى أفلاطون   جمع برتقال - ١٩٧٣



١٩٦- خديجة رياظ		تجريد - ١٩٥٨



١٩٧- خديجة رياظ — تجريد - ١٩٥٧

الرمـاديات الوردية، بل يبـدو لنا أن التكوين نفـسـه يصـبح أكـثـر صـحـواً وأكـثـر تدبراً. إن فنانة الريف والكادحين تصبح منذ الآن أملاً جاداً فى التـصـوير المصرى.

دورا خـيـاط بلانت Dora Khayat Plant: رسـامـة موهوبة تأتى لنا بُسلَّم كامل جديد من الألوان (خاصة باستـخـدام الورديات الباهتـة والأزرقـات والبنِّيـات)، وتصل أحيـانًا إلى اكتـشـافـات حقـيقـيـة لا يمكن أن نفسرها إلا بأنها نتيجة صدمة أو نتيجة تقارب موفق بين ألوان قوية الجرعات، ليست غنائيتها أقل مثاراً للدهشة من فجائيتها.

(٧)

خديجة رياظ: مارست الرسم متاخراً، وهى فنانة تملك مزاجًا تلوينيًا عارمًا، كانت خديجـة فى مرحلة أولى تسـعى إلى اكتـشـاف الآثار المتـعددة لعـجـائن الألوان وخامة التصوير. كانت تحس حاجة إلى عجينة لونيـة مـدروسـة، وإلى اسـتـخـدام مـسطحـات تعلوها طبقات من تنغيمات خفية تعكس ضوءًا داخليًا ينتمى إلى المجال التـشكيلى وإلى الشـعـر. كانت تلك - إذا صح القول - هى الشروط الوحيدة التى تعطيها الحق فى إنجاز تعبيرها. كانت خديجة رياض تسعى إلى اكتشـاف الطريق العريض، الطريق الملكى. ونسـتطيع أن ندرك أن هـذه الفنانـة قـد مـرت بمرحلة كـاملة من التساؤلات؛ فإذا كانت وسائلها قد ظلت محددة، وأنها كانت غالبًا ما تشفى على الرسم الزخرفى؛ فما لا يقل عن ذلك صـحـة أنهـا بفـضل إصـرارها ودأبهـا على العمل قد وصلت إلى لغة أكثر فأكثر إلحاحًا، لغـة شكلية باختصار.

ومع ذلك فإن أكثر الصرخات إيلامًا وأكثر نزعات المضض تـهـوراً تتدرج منذ الآن تحت المسـتـوى الأول لموقف هذه الفنانة.

وفى مرحلة ثانية أخضعت الفنانة، بقصد وتدبر، الثوابت المحمومة لمزاجها لكى تحقق استبطانًا أكمل للذات من خلال اقتصاد الوسائل التشكيلية. تبلورت عـجـينتـهـا اللونيـة إلى حد اللعب بنغـمـتين أو ثلاث، وباستخدام التنويعات ذات التناقضات الحادة. وبذلك استطاعت الفنانة أن تترجم تأثيرات مدفوعًا بها حتى مقدرتها القصوى على الدلالة الملحة.

ولكن خديجة رياظ مـازالت بعـيـدة أن نقـول عـمـا يمكن أن يعد به مزاجها من قوة وطاقة شعرية.

(د)

الجيل الشاب



١٩٨- حسن سليمان حارة بالقاهرة - ١٩٥٥

إن الرسامين الشبان الحاليين لا يقدمون لنا الجرأة ولا التعبير الأصيل للسابقين عليهم .تلك ظاهرة "يسهل تفسيرها. يقول هنرى بير Henri Peyre إن كل جيل غنى بالمواهب يتبعه جيل يتكون أساسًا من أعمال تسعى إلى أن تتماهى مع الإنتاج الذى سبقها.

ومع ذلك فإن بعض الفنانين يثيرون الاهتمام هم: فريد كامل، إبراهيم شهده، حسن سليمان، أحمد مرسى[1]

(١)

فريد كامل لا ينبغى أن نخلط بينه وبين فؤاد كامل. وينتمى فريد كامل إلي المدرسة المصرية الحميمية.

وقد تأثر بأعضاء جماعة الفن المعاصر، وتردد سنوات طوال على عبد الهادى الجزار وإبراهيم مسعود وحامد ندا وكمال يوسف. وإذ كان أصغر منهم فقد أظهرت أعماله جرأة أكبر وعمقا أقل فى تعبيرات الوجوه عنده . ومع ذلك فقد كان جريئًا فقد بذل كل حمياه وجموحه فى تكوين قوىٍ للغاية له خطوط تكاد تكون جارحة جارحة.

عمل فريد كامل خلال فترة معينة بأسلوب خاص به جدا: ثَمَّ ضوءُ مقبرىُ يظهر أشكالاً معذبة مُرة وخشنة. وبحب مشبوب للخامة كان يرسم قامات غريبة لأبطاله بألوان بنفسجية وفوشية كما لو كانت فى الحلم، أو أحيانًا بأخضر رمادى مقتحم. تلك كانت الفترة التى اكتشفه فيها محمد صديق وقدمه النقد تقديمًا أزجى إليه قلائد الثناء فى الأوساط الفنية المعترف بها . بل وصل الأمر إلى حد استنساخ الأخضرات البرونزية المدهشة لهذا الفنان الشاب.

وبعد ذلك كان من المفترض أن فريد كامل وصل إلى مكانة ممتازة من بين الفنانين. لم تكن الموهبة هى التى تعوزه. ولكن عدم الفهم من ناحية الجمهور تفجر بشكل مدهش ضده. قيل إنه عدوانى أكثر مما ينبغى، واتُّهم بأنه لا يعرف التصوير، وقيل إن أعماله كئيبة "قاتمة (فى الفترة التى كانت فيها ألوانه تغنى أكثر من أى وقت) لم يتخلَّ فريد كامل عن الرسم من جرَّاء القليل.

(٢)

إبراهيم شهده عاش منذ عام ١٩٥٥ فى فرنسا. إنه رسام شاب طموح، أحس أنه منتزع الجذور عن وسطه الخاص منذ وقت مبكر جدا. كانت روحه تنشد أغنية السحر الجلى للطبيعة، ولكن حساسيته لم تكن فيها إلا الأسود والبنى والرمادى القاتم.

إبراهيم شهده أستاذ شاب من أساتذة حساسية الظلال الموحية، وقد استطاع أن ينوِّع الخطوط الأولية للتكوين، وأن يبث فيها حياة أصيلة.

---

(١) اقتصرنا فى دراستنا عن الفنانين الشبان على من تأكد وجودهم قبل عام ١٩٥٦ .



١٩٩- فريد كامل تكوين - ١٩٥٥



٢٠٠- إبراهيم شهدة بورتريه لوالدة الفنان - ١٩٥٤

ثم إن اللون هو الذى فتنه بتنغيماته العارمة **الوحشية** الصاخبة والشجية. إن الألوان الأراجوانية **تقترن** بجذوع الشجر، والألوان الحمراء القاتمة تُكسب الأكواخ القديمة شخصية، أما التلال فتستحوذ على كل البنِّيات. تنبثق إضاءات صافية للأمل فى **الألوان** الصفراء .

(٣)

حسن سليمان رسام حميمى، وقد فهم جيداً درس أستاذه بيبى مارتان. ألهمه فان جوخ بحسٍ انفعالى للحياة، بينما أكسبه رسامو **الواقع الجديد الإيطاليون** أو الفرنسيون" ذوقًا لبناء واقعى وحبًا **لعجينة الألوان.**

لكن ذلك كله لا يصنع رساماً. حسن سليمان **مدين** بشعبيته إلى ما يمكن أن أسميه حسًا داخليًا **يحدوه** دائمًا نحو إدراك خفى لعالمه الداخلى. وبمجرد أن يمسك بفرشاته يسعى إلى أن يقول كل ما يحس بأكثر الطرق مباشرة حتى لو أضار ذلك بالمعايير التشكيلية. ومن هنا جاء ذلك الجانب الصاخب أحيانًا فى لوحاته، لكنه آخر من يصحح نفسه.



٢٠١– حسن سليمان　　　اليمون – ١٩٦٣

هل يعنى ذلك أنه لا يعرف الرسم؟ أى إنه لا يعرف كيف يكون لوحاته؟ أبداً. ولكنه يرفض كل صلابه وتحجر وقصر لكى يقتنص ما هو جوهرى فى عمل. ثم إنه على أساس قدر كبير من المعرفة يقصر كل تأثيراته على القدر الأدنى من الحدة الخارجية لكى يؤكد كل غنى الحدود التى سعى إلى اكتشافها، سواء فى مجال اللون أو فى مجال التكوين.

يمكن للبعض أن يتحدثوا عن التبسيط الأولى عنده. وهو خطأ . ذلك أن أكثر الخطوط بساطة عندما يأتى فى موقعه ويخفر حساً متيناً بالبناء. تبرهن على ذلك بما فيه الكفاية لوحتاه "طبيعة صامتة" و"وحدة" فالاخراج ممتاز فى هاتين اللوحتين. ذلك أن الفراغات مع أنها محددة بخطوط متينة لا تعوزها الحياة كما لا يعوزها ما يسميه بريتون بـ"الامتداد". أما اللون فهو مرهف بحيث يتيح لنا ألانخلط بين خضوت الاضاءة وبين التيمة الزخرفية حتى لو كانت مبسطة.

هل يقف حسن سليمان على القطب النقيض من الذهنية؟ ذلك ممكن.

(٤)

أحمد مرسى من الإسكندرية، قد علم نفسه بنفسه، ومارس الرسم نتيجة لتردده على الأوساط الفنة والأدبية. فى بداياته كان تأثره بعبد الهادى الجزار وحامد ندا تأثراً قوياً. ولكنه فى النهاية وجد طريقه فى تخطيطة نابعة من المدرسة التعبييرية الألمانية. إن الرغبة فى الإيحاء الشاعرى عنده ومحاولاته لرسم فن نفسى قد أكسبته إمكانية اكتشاف طابعه الخاص.

لا يمنع ذلك من أن تقنية ضعيفة. وأيا كان إنتاجه الراهن فإنه يفسح السبيل أمام وعود بتحقيق جهود نبيلة فى المستقبل.



٢٠٢- أونيج أفيدسيان منظر من بوزيتانو بإيطاليا – ١٩٥٨

الفصل السادس

الفنانون الأرمن



٢٠٣– ج. بوزانت   منظر طبيعى بمنزل

لا يمكن، فى تاريخ التصوير المصرى المعاصر، أن نغفل إسهام الفنانين الأرمن، وبينما كان الفنانون الشبان عندنا يواصلون أبحاثهم فى مجال التعبيرية، كان الفنانون الأرمن يحاولون الاحتفاظ بتقاليدهم، وقد نجح كل منهم فى ذلك إلى حد يقل أو يكثر وفقًا للطابع الخاص لفنه. ومن ثم فإن بعضًا منهم ينتمون بصلات تشيكلية ما إلى أساتذة الأيقونات والمزخرَف الأرمنلى القدامى. ولكن ما يربط بينهم هو هذا الحس بالقلق الذى نجده فى أعمالهم.

جارابديان Garabedian أظهر ذلك فى أبحاثه المحمومة على الطرق التى أرساها سيزان، أما أفيدسيان Avedisian فسوف يجد هذا القلق فى معمار تكويناته الوثيقة وفى نوع من البدائية الحديثة. بينما نجد أن طوباليان Topalian يخضع الخط إلى نظام يصل به إلى حد قسوة ذات دلاله قوية. أما زوريان Zorian فيدعونا إلى تأمل لحظاته الغنائية الموفقة. ويقترح علينا بوزانت Pusant - وهو أكثر عدوانية - رسالة إنسانية ليست أقل توترًا واحتدامًا فى تنغيماته الحادة.

أما فيما يتعلق بالتقنية، كما لاحظ ذلك إيريك دى نمس Eric de Nemes فمن السهل أن نتبين خصائص مشتركة: الخطوط المحيطة موضوعة برصانة، ثم توافقات بين التلوينات المتباعدة والمتنوعة تنوعًا قويًا (باستثناء طوبليان وأفيديسيان) على حين تتقارب المستويات فى اللوحة من خلال مسطحات عريضة تقوم بدور البعد الثالث.

على أن ما تثيره أعمالهم من اهتمام يذهب إلى شوط أبعد: ذلك أن من هؤلاء الفنانين، مثل زوريان وبوزانت وطوباليان، من يكونون جزءًا لا يتجزأ من حركة التصوير المصرى. ونحن نتعرف بشكل محدد ونهائى على رسالتهم سواء فى الطابع المحلى لأعمالهم، أو بسبب التأثير الذى أوقعوه بفنانينا الشبان. ولنفس السبب - مع أن دراستنا تقتصر على الرسامين فقط - كان علينا أن نذكر صاروخان الذى وجد له عدة مقلدين مصريين من رسامى الكاريكاتير.

وأخيرًا فنتمنى أن تولد قريبًا مدرسة أرمنية أكثر تجانسًا . ومن المقنع هنا الإشارة إلى رسامى أرمينيا السوفيتية مثل ساريان Sarian وكودجويان Kodjoian.

(١)

جارابادیان هو من بين الرسامين الأجانب الذى أفاد من درس سيزان أكثر إفادة. يعانى عمله من تطبيق مَرضىٍّ قليلا فى أبحاثه، على أن إجراءاته التقنية تبرهن على نوايا بحَّاث ذكى ودوب. إن كل

لوحة من لوحات جارابادیان هی درس قبل أی شیء آخر: يمكن أن نقبل أو نرفض هذا الدرس ، لكننا لا يمكن على أية حال أن ننكر عليه خصائص الجدية والضمير.

على أننا قبل أن ندرس عمله دراسة خاصة علينا أن نبرز الطابع الذكى الذى يسودها، فإذا كانت إحدى لوحات جارابادیان تبين تأثير سيزان. فلنلاحظ أن هذا التأثير لم يكن إلا مجرد بداية فى أبحاثه، وأن الفنان أبعد ما يكون عن الخضوع للقوانين الأساسية لتعاليم سيزان، فإن جرابديان قد أفاد من هذه التعاليم لكى يكتشف، فى مواجهة صعوبة معينة، إجراءً تقنيًا خاصًا به وحده. ذلك يفسر كيف أن الفنان استطاع إذ يغير طريقته، أن يصل إلى نوع من التجريد يبدو أن له علاقة بمرحلته السيزانية.

ومن ثم نستطيع أن نؤكد المشكلتين الرئيسيتين اللتين تسودان عمله فى خطوطهما العريضة: مشكلة الضوء ومشكلة التكوين. ومع ذلك فى كل هذه المراحل فإن روحًا جديدة تُكسب اختيار تنغيمات اللون نغمة من الانقطاع الواضح.

لوحة "المرأة ذات الرداء الأحمر" عمل يرجع إلى المرحلة الأولى التى تمتد حتى نحو عام ١٩٤٤ ونعتبرها أكثر لوحاته توفيقًا وأقدرها على تصوير أبحاث الفنان فى الضوء. للوهلة الأولى يبدو أن الألوان مفرقة فى سلم من أنصاف اللون، لأن الضوء الذى تتبدى له أصداء نابعة من سلسلة اللمسات ذات الظلال ، يصوغ الشكل باعتباره سندًا ملونًا وليس نحتيًا. أما من حيث الخلفية (وهى ملاحظة تصبح عامة على مرحلته الأولى) فهى مشكلة من سلسلة من المستويات المضيئة ضائعة فى لعبة التأثيرات - صادرة فقط عن اللون - وهنا يبدو أن درس سيزان حاسم. إن جارابادیان يُكسب العناصر الزخرفية المتولدة عن تصادم لونين دلالة صوفية تساعده على الإيحاء بمناخ المراوغة.

إن الجانب الشعرى الذى يتأتى غالبًا عن المستويات الخلفية للوحات يكمل التطور التشكيلى للمستويات الأولية إذا صح القول. ذلك أنه إذا أفسدت الخلفية - وكثيرًا من المحاولات تشهد على ذلك - فإن العمل لا يؤثر فينا بغنائية ألوانه.

فى طريقته الأخيرة القريبة من المدرسة التجريدية يفيد جارابادیان أكثر من نظرية الخطوط المحيطة التى نادى بها أندرية لوت، ومن "الانتقالات التى تتطلبها الصياغة السيزانية، على أن ذلك يقل شيئًا فشيئًا. إن الأمر على العكس من ذلك فى الإبقاء، بشكل مفتعل، على الانتقالات التى تقوم بدور البعد الثالث لتعطى عمقًا معينًا لكل توزيع للمستويات، أو بعبارة أخرى فإن العمق لا يتطور ولكنه يقدم نفسه باعتباره البعد الثالث. ومن هنا يأتى ذلك الإجراء المألوف فى اختيار الألوان الخام (لا يمكن هنا أن نتحدث عن تنغيمات) وعلى الأخص الأحمرات القانية والأصفرات، وعلى الأخص الأخضر الفيرونيزى.



٢٠٤- جرابديان فلاح صعيدى - ١٩٣٢



٢٠٥- جرابديان المرأة على خلفية حمراء - ١٩٤٠



٢٠٦- جرابديان صعيدى معمم - ١٩٤٦

ومن ناحية أخرى فإن ما يجعل الاختيار التجريدى لخطوط جارابديان أمراً يتميز بالحياة أنه يستخدم موضوعات شعبية تقع فى متناول الأفهام، وتبنى وحدة التكوين عن طريق الاستعادات المتكررة. وعلى ذلك فإن الألوان المطبوعة بشكل صراح لا تشكل إضاءات ولكنها تقوم بوظيفة نسق من التصادم يتوازن تدريجياً.

إن هذه المعطيات على إجراء الإضاءة عند جارابديان تصبح أكثر دقة عندما نتبين إجراءات التكوين عنده. ويلعب سيزان هنا أيضاً دوراً كبيراً على الأقل فى بدايات جارابديان . إن الحساسية التى يتطلبها سيزان باعتبارها معطى جوهرياً فى الاختيار البنيوى للوحة يحل محلها موقف أكثر ذهنية، بل علىَّ أن أقول تحل محلها صرامة تشارف القسوة، فإذا كان جارابديان فى مرحلته الأولى نزر العدوانية عند اختيار تنغيمات ألوانه (التى لا تعوزها الجرأة) فذلك أن إيقاعاً ما ولعباً بالضوء تنصاع فطرياً إلى هيكل قوى وطيد التكوين، تُوجِد التوازن دون أن تصدم أنظارنا التى ترتاح بالفعل إلى الهارمونيات الرقيقة. وعلى العكس فإن جارابديان فى طريقته الثانية، دون أن يوجد تعارضاً بين الخطوط، فإنه يضعها تقريباً فى نسق من المتوازيان ومن هنا جاء



٢٠٧- جرابديان تكوين - ١٩٤٧

ذلك الانطباع الممتع من التشابة بين ذلك كله وبين النسيج، وحيث لا يتأتى العمق من الخط بل من التنغيمات المرة التى توحى للعين بتكوين ثان أكثر حساسية من التكوين الأول. ذلك أن هيكل التكوين الأول لم يكن يتضمن يعدين اثنين.

إن جارابديان من الفنانين القلائل فى مصر الذين ينيطون أهمية كبيرة بالتكوين. كل شىء فى عمله يبرهن على ذلك. إنه لا يترك شيئًا غير مكتمل، فهو يخضع عمله لحساب دقيق يأتى طبيعيًا نتيجة لمزاجه الحساس، مما يساعد ليس فقط على توازن عمله وتكوينه ولكن على تخفيف حرارة تلويناته.

من الممكن أن نأخذ عليه أنه يعيد مرة بعد مرة أبحاثه فى اتجاهات متنوعة على العمل نفسه. ذلك أن الإعداد الذى تمر به لوحته لا يمكن أن يتيح استيعاب هذه الطبقات المختلفة، ولذلك يخشى أن يتغير اللون أو نغمة اللون أو أن تختفى تماماً. ذلك التحفظ ينطبق أساساً على عمله قبل عام ١٩٤٥ فى الفترة التى كان يرسم فيها رسماً مهمزًا"

(٢)

أدان النقد فى السنوات الأخيرة ما أسماه بـ العولمة التصويرية، مما ساعد على المزايدة التى يهواها كتبة الأدب، لكن ذلك يشكل معضلة جادة



٢٠٨، ٢٠٩- أونيج أفيديسيان المستحمة - ١٩٤٩

(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

حقا. بل ذهب البعض بالفعل إلى حد التساؤل عما إذا كان العمل الذى يمتاز بـ"خصيصة دائمة" عليه أن يستلهم موقعًا محدداً أو حضارة معينة، أم أنه ليس من الأفضل أن يولى العمل ظهره لـ"إسهام محدد" مما يشكل عقبة أمام الوصول) إلى فن يتجاوز الراهنية. على أنه ليس ثمة خطأ أكبر من هذا التخوف. ذلك أن الفن الذى يميل حقًا إلى العالمية يتضمن بالضرورة إسهامًا خاصًا نتيجة لوعى الفنان، ومن منطلق أنه يكسب فنه طابعًا عالميًا. ولذلك فإن فنانًا يستطيع أن يقتنص الجوهرى فى عبقرية جنسه. والذى يعدل من هذه الخصائص نفسها يجد أن عالمية رؤياه هى ذاتية. ويميل أونيِّج أقيديسيان onhig Ave-disian ميلاً طموحًا نحو هذا المثل الأعلى، شأنه فى ذلك شأن الرسامين الأرمن القلائل. بدأ أقيديسيان خبرته الفنية بالنقش. واستمرت هذه المرحلة الأولى من عمله حتى عام ١٩٤٢ حينما توقف عن النقش لكى يخلص نفسه تمامًا للتصوير. أنتج أقيديسيان نحو أربعين لوحة كانت موضعًا لتعليقات تفيض بالثناء. ولكننا بعد مرور عدة سنوات نرى أن أسلوبها، وإن كان جاداً حقيقة إلا أنه يفتقر إلى شخصية واضحة المعالم. وهناك فى تقنياته رهافة فى استخدام الأسودات، وهى رهافة كلها حساسية وحيوية فى استخدام الأبيضات استخدامًا مرهفًا ومنوعًا. أدرك أقيديسيان أن خصائص عمله ليست مما تخصه وحده تمامًا. ومن ثمَّ ففى خلال أربع سنوات من الدراسة المتقصية، ومن التعامل الحميم مع أعمال رسامى المنمنمات الأرمن فى القرن الرابع عشر، من نحو قسطنطين أنهاس Constantin Anhas وروزلين Rosline وخاصة بيدزاج Bidzag فى مكتبات ڤينا والبندقية، وفى القدس اكتشف أقديسيان شخصيته ومضت ابحاثه إلى شوط أبعد حتى المعمار – وهو الفن الذى يؤلف بين جميع الفنون – وقد علمه المعمار الدلالة العميقة للإيقاع فى الأيقونات البيزنطية – الشرقية، كما تعلم من تقاليد الرسامين الزخرفيين مثل تيودوروس Tneodorod وميناس Minas وقد أكملت الموسيقى هذه الدربة على نحو موفق.

ومن السهل كذلك أن تتبين الخطوط العريضة لخصائص هذا العمل: العنصر الزخرفى والعنصر المعمارى. لهذا فإننا نعتبر أن محاولة التفريق بين الأنواع التى أخلص أقديسيان نفسه لها تنطوى على إنكار كامل لدلالة عمله الذى ينزع إلى إعادة بنائه العناصر المتباينة للطبيعة بإضفاء توازن معمارى عليها، وذلك بأسلوب أرمنى عميق. إن المشاهد الطبيعية التى يصورها تتسم بحركة وبتلوين زخرفى أساسًا، ولكنها تفتقر إلى العصب إذا نظر إليها كلا منها على حدة؛ ذلك أن الفنان قد تصورها بروح بنائية لكى يستخدمها كمستوى خلفى لتكويناته العريضة حتى لو كان قد قدمها غالبًا فى حياديتها الصريحة. إننى أعتقد شخصياً أن هذه اللوحات هى منابع الإلهام الأكثر قيمة التى ألهمت تكويناته الكبيرة التى تتضح فيها شخصيته التصويرية وطابعه



٢١٠- أونيج أفيديسيان «كنيسة فى إيطاليا»

الخاص. إن عنصر التلوين المستخدم فى هذه المشاهد الطبيعية يحدونا إلى معرفة أعماله، فمن الواضح أن أقيديسيان يستخدم الألوان المائية فى دراسته. وأن هذا الإجراء يُكسب الخطوط والكتل الكبيرة عنده مظهراً زخرفياً، ويتيح له أن يستخدم تنويعات صافية من التلوين. ومن ناحية أخرى فإن هذه الدراسات نفسها بإزاء الطبيعة تخضع بعد ذلك إلى إيقاع يتأتى وفقًا لقواعد المعمار الأرمنلى (إننا نحتفظ بهذا الرأى حتى لو كنا أول من أكَّده) ومن ثم فإن المشاهد الطبيعية عنده تبدو للوهله الأولى مصنوعة، ولكن الفنان على عكس ما يرى بعض النقاد، لم يدَّع أنه مصور للمشاهد الطبيعية على وجه الاختصاص، فإذا كان قد أنتج مشاهد طبيعية بعضها يصل إلى حد الإمتاع مثل "مشهد من الأقصر" أو "قبرص" فليس ذلك إلا نوعًا من التمرين لأهداف أخرى أكثر إتساقًا مع شخصيته. على أن أقيديسيان لم يلجأ إلى هذا النوع فى عمله إلا لكى يحتفظ بصلة مترادفة على نحو ما بالطبيعة.

ومن هنا يأتى سوء الفهم عند كثير من الكتاب وهواة الفن بإزاء هذا العمل الذى يتميز بأنه نتاج التدبر والتفكير فى التصوير الأرمنلى المصرى، ومن هنا يمكننا أن نؤكد أن أقيديسيان لا يواصل فقط تقاليد أسلافه، ولكنه يواصل أيضًا تقاليد النهضة الأوروبية التى يخضع تكويناته لحسابها، مع أنها لا تلقى اليوم كبير اهتمام لقواعد الوسط الذهبى.

كان عام ١٩٣٦ عامًا حاسمًا عند أقيديسيان، وقد عُرف عندئذ بلوحته المعنونة "عاطفة". إن أكثر ما يدهش فى هذا العمل هو الحل الوسط بين البروز الزخرفى فى المستوى الأول مع الخلفية التى لا تكاد ترتسم بلون شفاف يمكن أن نرى من خلاله نوعًا من التخطيطية الأدبية، فالخطوط مريحة وواثقة، والتكوين يولد نوعًا من الإيقاع الكامن له نسغ حسى سليم المعدن.

تأتى لوحة "القُبلة" مباشرة بعد "العاطفة" وهى من أوضح الأمثلة على خصائص التصوير عند أو نيج أفيديسيان، ثَمَّ يُسر فى الخط وفى الخطوط المحيطة على السواء، وتجاوب حميم بين المشهد وبين الشخصيتين، وهو ما يوضح نظريتنا عن هذا الفنان. نلاحظ أيضًا رمزية توجد فى كل لوحاته تقريبًا: العينان نصف المغمضتين، وثقل الأطراف السفلى من الأجسام، فكأننا نرى هنا استعادة للقدرية، تسعى فى الغالب إلى اكتشاف سعادة صغيرة لا تكاد تقع فى حدود التناول.

يمكن أن نعتبر لوحة "العائلة" بسهولة ذروة أعمال هذا الفنان، فهى عمل تصويرى ونفسى مهم. ويتشكل التكوين من سبعة أجزاء معمارية، ثلاثة منها تكون المركز وتمتد منه مجموعات جانبية تتوازن فيما بينها. تراعى هنا قاعدة الوسط الذهبى بدقة بينما تتسق عفوية الحركات عن طريق إيقاع الفتيات الراقصات التى تتسق خطوطهن مع حركة المشهد الطبيعى. ومن



٢١١، ٢١٢- أونيج أڤيديسيان منظر بانورامى من بوزيتانو بإيطاليا

ناحية أخرى فإن مواقف العائلة البطريركية التى تكون صرامة حركاتها تضاداً مع المتع التى تفيضها طبيعة ضاحكة لامرارة فيها. العائلة الشابة فى المركز، ونتيجة لتعبير الوجوه وروح الخطوط تستعيد هذا المزيج من الفرح والشجن الذى يقع فى كل قلب واع بمسئولياته. ومن ثم فإن هذا التضاد بين الإلهام والذكاء ينأى بالتصوير عن الخضوع لـ الفن الأرمنلى. أما اللون حاراً أحياناً وتجريدياً أحياناً أخرى فيضيف إلى الجو ما لا أدرى من حياة وتفكير وحنان.

وأخيراً فإن خصيصة لا تقل عن ذلك أهمية يبدو أنها تسود فى أعماله الأخيرة. هى التكوين بالإيقاع الأفقى على نحو لوحة "معمودية المسيح" و "النائحات القديمات". إن هذا النوع من التكوين يقرب من التصوير والمعطيات الموسيقية، فمن المعروف أن جلوك Gluck والمؤلفين الموسيقيين القدامى قبله كانوا يطاوعون إيقاعاً جسدياً فى اختيار موسيقاهم، يعود أفيديسيان فيعثر على هذا التوازن فى المنمنمات الأرمنية وإذ يخضع هاتين اللوحتين لقاعدة الوسط الذهبى، وخاصة عن طريق التكوين يصل إلى إيحاء باللانهائى. إن المرء أمام لوحة "النائحات القديمات" يخضعه إيقاع داخلى للخطوط يتجاوب معه اختيار لتلوينات رصينة وصاخبة ويتوافق الأصفر الذهبى والأخضر الضارب إلى السواد والأحمر توافقاً نبيلاً.

إن أونيج أفيديسيان له طابع ذهنى وحساس، ويبنى عمله على أساس بنائى وعلى تآلف بين الإسهاد الأرمنلى ورسالة عصر النهضة، مع إدخال بساطة واضحة بل حديثة فى اختيار خطوطه المحيطة.

(٣)

زوريان نموذج لفنان حساس يتوازن الجموح والانطلاق فى تصويره دون أن يفقد متعة الحياة إلى حد الازدهار الكامل لإمكانياته التشكيلية. إن عمله – على أهميته الكبيرة – يخضع لهذا القرار مشبوب الهوى ألا يضحى بخصائصه الانفعالية، إذ يتوافق تماماً مع المتعة التى تتأتى عن اللون فى سلالمه الحارة، حيث تتجلى أنصاف التلوينات الصريحة. ذلك تصوير ينبض اهتزازاً، يفتنك إذ لا يتخلى عن الواقع المدرَك فى حين ينقلك إلى قلب الكائنات والأشياء نفسها من خلال ثبات، بدا من براعته، يثير مشكلات فى النظام وفى الصفاء يعبر عنها التصوير تعبيراً فطناً واثقاً من وسائله. فلا ينبغى أن نتطلب من زوريان تفسيراً أدبياً لعمله ، لسبب بسيط : أنه لا يوجد مثل هذا التفسير. إنه على القطب النقيض من الأسلوب السردى، ما يثير الإعجاب أولاً فى لوحاته هو صنعة اللوحات أكثر بكثير من الفكرة، أو من الفكر الذى لا يعتبر إلا مجرد تعلة وتكأة.

ينطلق زوريان من الطبيعية دون أن ينصاع لأى خيار. إن هذه المقاربة التصويرية لصيقة به وجزء من طبيعته. هذا الفنان مدين للإلهام بقدر ما هو مدين لدراساته فى الطبيعة، وذلك نتيجة لنظام تقليدى فى



٢١٣- أشو زوريان　　　　منظر طبيعى - ١٩٤٧



٢١٤- أشو زوريان　　　　منظر فى الحى الشعبى - ١٩٣٨



٢١٥- أشود زوريان

منظر فى ريف إيطاليًا - ١٩٤٧

الغالب صادر عن الصدق بإزاء "الأساتذة"، ولذلك فإن زوريان لا يعانى من عوائق الصنعة، و يغدو التعبير عنده حراً وحيًا بقدر ما هو منظم ، تعبير ينشد أغنية "حادة" وحارة منذ نغمة الظلال المحضة حتى نشوة أزرق اللوحات الزجاجية الكبيرة، ومن الحيادية المطلقة للرمادى إلى سطوع الأحمر الذى تكتمه الانعكاسات المضادة للأخضر الناصع بالنور.

إن صفاء الخامة يكسب النور، عند زوريان ، مادته التشكيلية وقيمة إنسانية فى الوقت نفسه، مما يفاجئ حساسيتنا القلقة.

يقبل زوريان قوانين الواقع سواء كان تصويريًا أو كان موضوعيا دون أن يفقد ذاته. ولكى نفهم زوريان، لكى نحبه، علينا أن نحس بخصائصه فى التلوين دون أن تصدمنا الخطوط التى تحيط برسومه المرنة عارمة الحيوية.

ينبغى أن نلاحظ خصيصة أساسية أخرى فى هذا العمل هى العفوية. ولكن علينا أن نتفق على هذه الكلمة التى غالبًا ما تتسم بالالتباس والتى يرفدها معظم النقاد بكلمة السهولة. ذلك أن السهولة لا تتجاوب مع العفوية إلا فى النادر النزر من الأعمال.



٢١٦– أشود زوريان «باليرينا» (رسمت فى الخمسينيات)



٢١٧– أشود زوريان «أمومة» – ١٩٦١

إن العمل العفوى عمل محسوس على نحو حيوى ، وحر فى تعبيره: ومع ذلك فإن سهولة الوسائل قد تتدخل أو لا تتدخل فى تنفيذ العمل. والحال أن السهولة تقع فى التنفيذ التقنى، بينما العفوية خصيصة للإلهام، بحيث يقع فى مجال الصدفة البحت أن تجتمع العفوية والسهولة أو أن تفترقا.

إن حالة زوريان مثال نموذجى للطابع العفوى. نجد هذه الخصيصة فى لوحة "ليلية" (١٩٣٦) وهى عمل يرجع إلى مرحلته الأولى. فى هذه اللوحة نرى القدرة الحقيقية للرسام. ويغدو اللون تعلة لتأكيد الأضواء والنماذج التى يتشكل منها توافق ناجح عن طريق أنصاف الألوان فى سلالم من الأزرق القاتم والأحمر البُنى.

ومع ذلك يتخلى زوريان عن استحواذ الأشكال عليه، شيئًا فشيئًا، لكى يصل إلى تبسيط يتجاوب مع إيقاع حى، له نسغ موح، فإذا كان اللون (الأزرق، البنفسجى، الأصفر، الأحمر، الكستنائى) غامرًا، فإن الرسم، على العكس، يسعى إلى تعديل هذا الحل الوسط للتنغيمات؛ إذ يدخل عليها الاستقرار عن طريق العموديات التى تتجاوب مع المنحنيات ، وبذلك تحدد التكوين الأوَّلى، وبهذه الروح صورت لوحات "الأشرعة" و"قرية فى بريتون" و"رصيف تسلى".

ومنذ عام ١٩٤٩ نجد فى أعمال زوريان عودة جلية إلى الواقعية. يفيد الفنان هنا من هالات سوداء معبرة لكى يحدد بها الخطوط، ينعم اللون ويكتسب مزيدًا من الانفعالية، ومن الأمثلة الخارقة على ذلك لوحة "عاريات"، فى تلك المرحلة يغدو الخط أقل صلابة وأقل سكونية، وتتناغم التلوينات أكثر فأكثر، تمس فرشاة الفنان حساسيةٌ نابضةٌ مما يعطينا هذا الحس بالامتلاء فى اللمسة، ومن اللوحات الأكثر تعبيرية هنا "القوارب" (مجموعة زريل) حيث نرى لعب الرمادى والأزرق والأسود هنا و هناك. زوريان هنا يقتضى بذكاء، الروح المرهفة لتنغيمات الألوان، حارة أكثر منها باردة. وبذلك ، وعن طريق التكاملات ، يصور سطوحًا معبرة عن الحياد تدعو للتأمل.

يبدو أن زوريان، فى أعماله الأخيرة، قد وصل إلى ذروة أستاذيته. إن لوحتى "تجريد" و"أمومة" جديرتان بأن تتخذا مكانهما فى المتحف.

ففى عمل متكامل ومتناغم يتحد الرسام عارم الحيوية، والملون الحساس، والمكون العارف بأسرار فنه.

يبدو أن زوريان قد تحرر من عبء بذل المجهود، ووصل إلى التوازن الشاعرى بين السحر التشكيلى للتجريد وظواهر الأشياء المحسوسة.

آرتى طوباليان روح احتفظت ببكارة الطفولة فى الوقت الذى تحيا فيه حنينًا إلى موطنها الذى يغلفه ضباب أمسيات الشتاء الحزينة. هو كائن يقصد إلى أن يبتسم بالرغم من كل شىء، ويجد السكنية وصدق العاطفة فى وجه طفل تحيطه محبة الأم.



٢١٨- أشود زوريان «صورة أمى»



٢١٩- أشود زوريان الطالبة - ١٩٥٤

بدأ آرتى طوباليـان يرسم حـوالى سنة ١٩٢٦ ، وطيلة نحو عشر سنوات أخلص نفسه للرسم الواقعى. كـانت ألوانه المفضلة الأزرقـات والرمـاديات. وحـتى عشية الحرب تحرر عمله من كل بقايا المدرسية. ومنذ سنة١٩٤٠ بدأت مرحلته الشخصية. أسماها بعض النقـاد بالمرحلة التكوينيـة مـسـتلهـمين فى ذلك روح خطوطه. يمكن أن نؤيد هذه النظرة بشرط أن نقصر التكوينيـة على مـرحلتـه الراهنة، وأن ننحى عنهـا كل قرابة مع ميتزنجر Metzinen أوليجيه jeoer .

ومن ثم فهى تكعيبية خاصة جداً علينا أن نتأملها، تكعيبية حية كما فهمها لوت Lhate قبل أن يسقط فى هوة نظرياته التى مهما كانت لها قيمتها باعتبارها نظريات، فلا اعتداد بها عندما تمارس دون تمييز، وتلك كانت حال كثير من تلاميذه، وإذ فرغنا من هذه التحـفظات يبـدو لنا فن آرتى طوباليـان فى خطوطه العريضة على النحو التالى:

فى سلسلته الأولى "نساء عربيات" علينا أن نعترف بروح التكوين المعمارى عنده، وقد أشرنا من قبل إلى قيمة التوازن فى لوحاته، والواقع أن السمة الغالبة فى أبحاثه ليست إلا هارمونية الكتل.

فـهـذه الـهـارمـونيـة تحـدد مـوضـوعـه وتؤلف بين الأشكال بالاستعانة بالدوائر أو - غالبًا فى أعمـاله الكبيـرة - بالاسـتعـانة بالمثلثات؛ حيث يقوم الخط العمودى بدور العمق والخط الأفقى بدور الاستقرار



٢٢٠- أشود زوريان بورتريه الصاروخان - ١٩٦٠

أما الخط المنحرف فيقع عليه عبء التوازن، بحيث نجد أننا فى النهاية أمام لعبة إيقاعية للخطوط. إن هذا الإجراء الذى يستخدم فى اللوحة الواحدة على مختلف السلالم وبمختلف المستويات لا يتسم قط بالرتابة، ومع أن الخطوط المحيطة عنده هى دائمًا صادقة ونادراً ما تكون سهلة مبذولة فإنها تظل حقيقية. ولها قيمتها فى حدود فن يمكن أن يظل هو أيضًا حقيقى. هذه الخطوط تزيد الألوان من قيمتها وخاصة فى التنغيمات الضاربة نحو الرمادى (قبل عام ١٩٤٠ كان بحب استخدام الألوان البعيدة مثل الأصفر والأحمر والأزرق) وهى تنغيمات نادراً ما كانت تنبض بالحياة، وكان ضوءها الكابى لا يؤتى أى انعكاس ويتعرض للعبة من تنغيمات الألوان المتنوعة للغاية وذات المسطحات العريضة.

التكوين عنده أقل تآلفًا فى بورتريهات الأطفال؛ حيث تنشد الألوان أغنيتها بملء هارمونيتها الأولية .

يتجاور الأصفر الخام مع الأزرق أو الأحمر الصافى أو البرتقالى.

يتعلق المرء حبًا بهولاء الأطفال الصغار الذين يمتصون الإبهام أو يلعبون أو يرسمون، لأن فى مواقفهم ما لا أدرى من رصانة فيما يمارسون من أعمال. فى ذهنى هنا لوحة "الطفل والطبلة" "نابليون الصغير".

إن الموقف الذكى الشامل لفن آرتى طوباليان بإزاء الأطفال من شأنه أن تكون هذه اللوحات هى الجزء الأكثر حساسية، والأكثر صدقًا فى عمله. ألم يكن يقول غالبًا لأصدقائه: إن هؤلاء الصغار عندما أراهم أشفق عليهم؟ إن الطابع الشخصى الخاص ببساطة أسلوبه يجعل من آرتى طوباليان – مهما كان ذلك لا يروق لنقادنا – ونحن لا نستطيع أن ندرك كل قيمة هذه الاعمال إلا إذا تصفحنا ألبومات رسومه لـ "Sadlers Wells" أو الكروكيات التى رسمها للأطفال والعاريات، حيث تتوازن الخطوط العريضة عن طريق الفراغات.

(٥)

التغلب على استحواذ الأشكال كما تدرك عادة، وإبداع نسق حى حيث الكتل والألوان محددة بحيوية عارمة تقتنص "الإنسانى" الجوهرى لكى تصل إلى "التشكيلى" الجوهرى، ذلك هو شعار بوزانت جودجامانيانPuzant Godjamanian ، إننا سوف نلح على شخصية الرجل لكى نفهم عمل الفنان ليس عندما يجعله من رجال المجتمع لا فى مبادراته ولا فى أحاديثه، ومن ثم ليس فى طريقة تفكيره. لا. بوزانت رجل شعبى، رجل قد عرف المعاناة وشهد الحرب ويأس الأرامل، وعرف كدَّ العمال ومشقات عمل الفلاحين. وهكذا فإنه وهو ملقى به فى دوامة هذه العذابات من عمق حياة شاقة دون غد مأمول، استطاع أن يصوغ هذه الشكاة للقدر صياغة عارمة الحيوية، ولكنها مقبولة عن طواعية ولكنها حافلة بالمرارة والأسى. ولكن الوجه الآخر من الرسام ينتمى



٢٢١- آرتى طوباليان «فلاحة جالسة»

أيضًا إلى هذا الأخ الآخر الذى له حق الوجود. ذلك أنه يتجلى تحت قناع رجولة تهزها الآلام، ضوء غريب مما لا يمكن أن نسميه إلا بالبهجة والفرح، وإن كان يشوبه هذا الترد بإزاء العقبات: التردد الذى ينسينا أسوأ العذابات والذى يرسم على الشفاه بالرغم من كل شىء افترار بسمة خفيفة: السخرية من القدر.

نتبين فى عمل بوزانت ثلاث مراحل. منذ بدايته حتى عام ١٩٤٢ كان الفنان مهتمًا بايجاد مناخ معين، ولذلك مارس "تكويناته بروح انطباعية مع جنوح واضح إلى النأى عن الصياغات الشكلية إلى أقصى حد ممكن، باتخاذ صياغة سكونية تقربه من المدرسة الحديثة، ومن ثم فإن اللوحة تتجاوب مع إيقاع تصويرى فى تآلف المستويات وإيقاع سكونى، حيث تتحدد الكتل تحددًا صارمًا عن طريق دوائر عريضة بلون خاص. إن هذا الصراع الواضح بين طرق التعبير قد أوجد افتقارًا إلى الهارمونية لولا أن بوزانت قد تخلى عن قواعد المنظور الكلاسيكى، مما أضفى على كل مستوى من المستويات قيمة مختلفة بالنسبة إلى المسافات التى تفصل بينها.

إن لوحات "الرحيل" ومشهد من الحقول" و"عمال الحفر" هى علامات بداياته الشخصية.

فى اللوحة الأولى نجد أن الشكل المشدود لهذه العذراء غير حاسمة أمرها ذات ملامح تنبض بالشكوى، وذات موقف متعثر تصدر على نحو قاس عن مشهد يغلفه الضباب نقرأ فيه شجنًا رازح الوطأة. توافقات الألوان هنا منوعة تنويعًا واضحًا، وفيها أحيانًا اعتساف ما ولكنها تتحلى بدلالة وبنظام تصويرى يقع فى منتصف المسافة بين الإنسانى والتشكيلى.

من المجدى أن نواجه لوحتين لبوزانت تتناولان الموضوع نفسه: "عمال الحفر" إحداهما تعود إلى عام ١٩٤٤ (لعل العمل قد نُفذ قبل ذلك التاريخ) ظهرت هذه اللوحة فى معرضه الشخصى، أما اللوحة الثانية فقد ظهرت فى المعرض الاسترجاعى لـ "الرسامين الأرمن فى مصر" (١٩٤٥) ولنلاحظ أولاً كيف حقق بوزانت مشكلة الفراغ وكيفية تغطيته فى كل من هاتين اللوحتين لكى ندرك مدى التقدم الذى بلغه الفنان فى مرحلته الثانية.

ففى العمل الأول يتجاوب التكوين مع غنائية تستند إلى بنية وطيدة؛ حيث المستويات المحددة تحديداً جسوراً تعطينا انطباعًا بحركة شبه ديناميكية تقدم لنا الألوان بجرعات تتناسب مع قوة هذا الإيقاع. أما الصياغة الثانية لـ"عمال الحفر"، وهى وطيدة البنية أيضًا، فتتسم باللعب بهارمونيات الأخضر الداكن والاحمر. إن الفتنة الغنائية للوحة الأولى لا تختفى هنا تمامًا، بل تتحدد فقط بالاستعانة بهذه التنويعات من البنى المحمر.

تنفتح المرحلة الثانية عند هذا الفنان بعمله الرئيسى: "عالمهم". الألوان هنا تصفو تدريجيًا. وتتخذ



٢٢٢- آرتي طوباليان　　　طفل يرسم - ١٩٥١

الأزرقات والأحمرات (نغمة) أما الشكل فهو أقل نتوءًا وأكثر تآلفًا تحكمه دائرة متصلة للأحجام لكى تعطى انطباعًا بالكتلة. نلاحظ هنا أيضًا نوعًا من الأسلبة الحادة التى تتجلى فى سلّم من الألوان التى تتسم بسطوع أوّلى. انعكاسات اللون أيضًا مفاجئة، فليست هنا صياغة بل نتوء واضح .

تأتى بعد ذلك لوحة أطفال الحقول (١٩٤٧-١٩٤٨) ثم لوحة "الجواميس" ثم لوحة "الفلاحة" (١٩٥٠) الشكل هنا متقلص وحاد، والتكوين يعتمد على استعادات ذات حركة إيقاعية تتبدى فى أنصاف دوائر لكى تصل إلى نوع من الأرابيسك.

إن اللون الذى يتسم بسطوع داخلى فى لوحة "أطفال الحقول" يلفت اهتمامنا بهذا الأحمر الدموى وهذا الأصفر الذهبى لون السنابل، والرمادى القاتم الرصين الكئيب. أية شاعرية فى الحركات؟! وأى خضوع فى الوجوه التى تنصهر فى قالب الاستسلام؟!

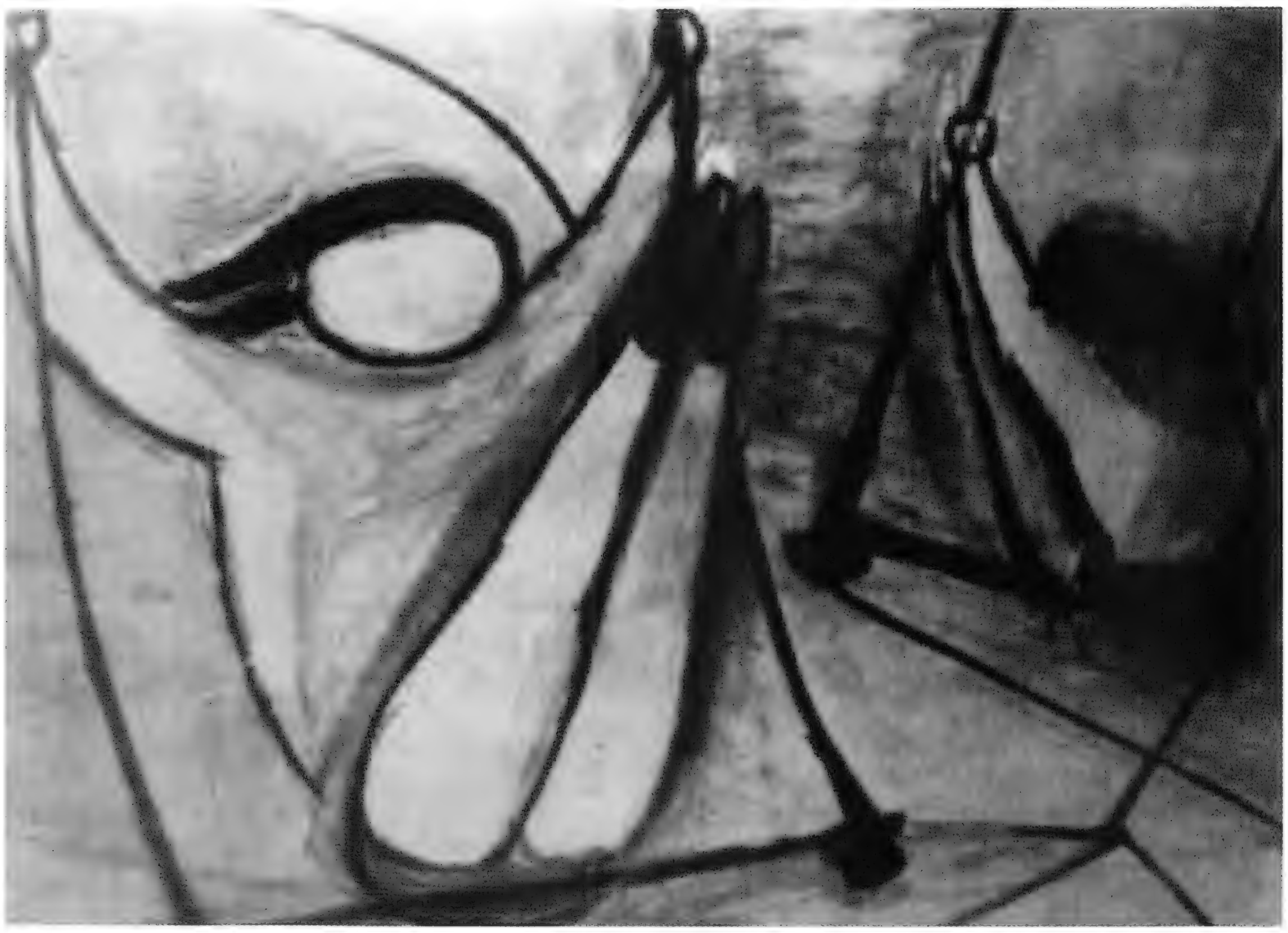
فى لوحة "الجواميس" نجد أن العفوية الطبيعية فى تطور الخطوط تتأكد من ناحية عن طريق الثبات ثقيل الوطأة لمنظور وطيد، ومن ناحية أخرى بتوزيع الأشكال ذات الخطوط المحيطة عارمة الحيوية. عجينة اللون هنا غنية، مدعوكة ، مصهورة فى تنغيمات أرضية تشعرنا بمادة الطمى نفسها.

لوحة الفلاحة مجردة من كل حشو ودرامية. أحيانًا تلفت انتباهنا بحرارة أنغامها والهارمونية المشدودة فى خطوطها، والحس بثقة ثقيلة تجد تعبيرها فى فانتازيا حادة.

يوقع بوزانت بعد ذلك على عملين مهمين "تذرية سنابل القمح" و"المضض"، أما لوحته الأولى فهى سيمفونية حقيقية ، تنصهر ألوان الخلفية بتنويعاتها الخفيفة، وتعود مرة أخرى فتؤكد نتوءات المستويات السفلية عن طريق استعادات جديدة تحدد صدمات غير متوقعة وحرة فى قيامها، دون أن تكون بعيدة عن التلوينات الغالبة : الأحمر والأزرق والأصفر.

فى لوحة "المضض" (١٩٥٣) نجد أن توازن التكوين عن طريق بنية المستوى الخلفى، والإيقاع السكونى للوجوه وشاعرية الأحمرات النارية والأخضرات التى تتجاوب بين بعضها البعض عن طريق دوائر سوداء لها طابع رمزى يحقق نجاحًا لا ينكر. التقنية هنا بالغة القوة فى لمساتها مدفوعًا بها إلى الحد الأقصى لكى تعطى تأثيرًا خشنًا، تصوغ نفسيًا كل الحس الإنسانى الذى يستخلص من هذه العيون الثلاثة التى تنطوى على كآبة مضطربة.

بوزانت شاعر ومولود رسامًا. وقد وحَّد بين تقنيته الرصينة الشخصية (الصادرة عن ثورة فان جوخ) وبين رؤية تخصه وحده، دراساته لـ"الغزلان" ولوحاته الصغيرة مثل "أمومة" أو "راحة" (بالأزرق البنفسجى المضاد لأصفر يظلل الأحمر الطوبى) منفَّذه بسحر حميم للحظات نادرة من الاسترخاء قد أبانت عن ولادة فنية لرؤية جديدة تمامًا.



٢٢٣- آرتي طوباليان — المراجيح - ١٩٥٣



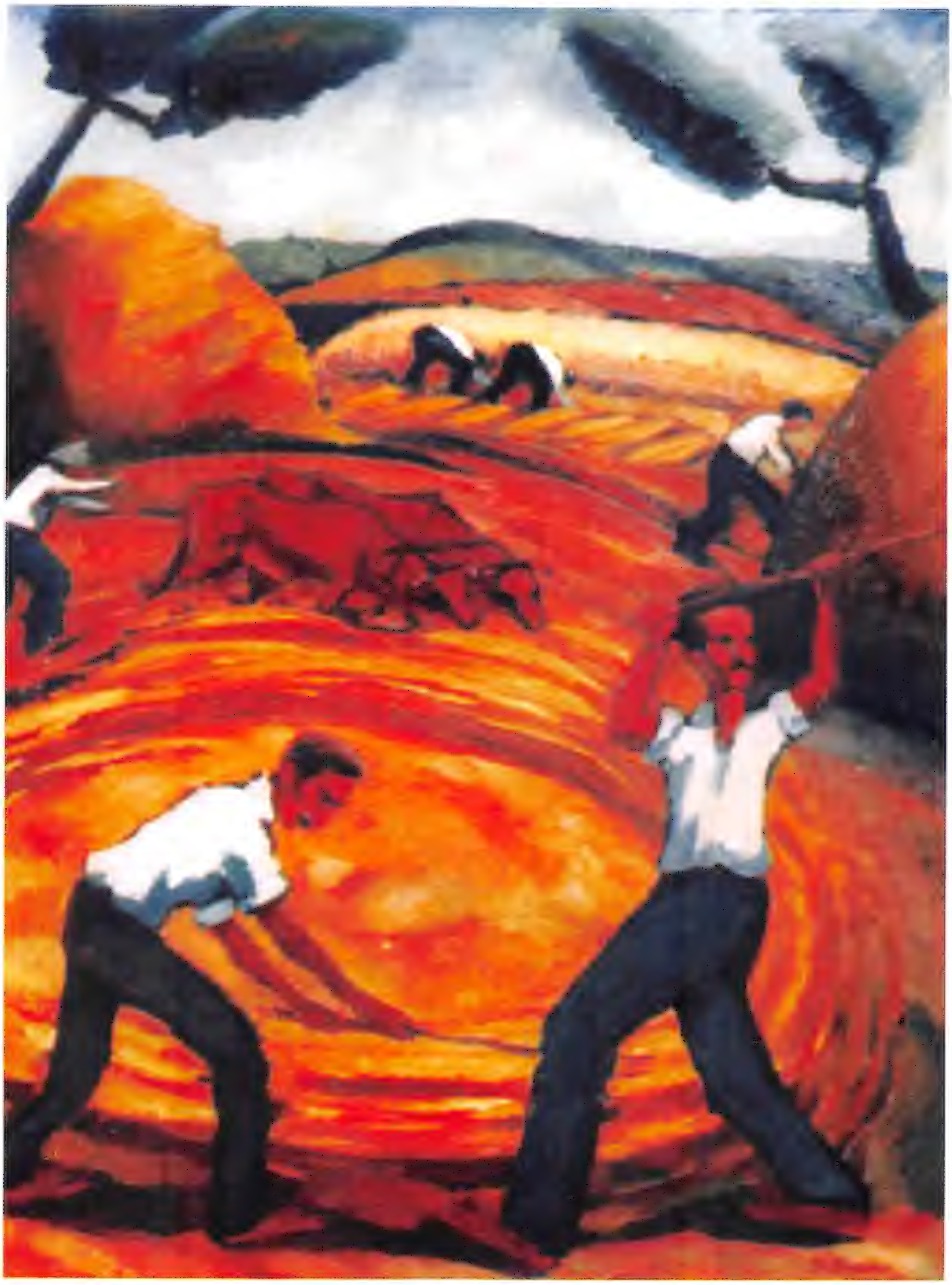
٢٢٤- آرتي طوباليان — إسكتش سريع على ورق



٢٢٥- بوزانت جوجامانيان «وجه وغزال»
(مجموعة السيدة "نقارت بوياجيان")

(٦)

يمكن للتصوير المصرى الفنى أن يعتد فخوراً بموهبة من أكثر المواهب أصالة للفنان هاجوب هاجوبيان Hagop Hagopian. إنه فنان مستقل بأعمق معانى الكلمة. لقد عاش هذا الفنان الشاب بعيداً عن تأثير مدارس التصوير عندنا. فإذا كان فى بداياته قد تأثر بالأساتذة الأرمن الذين كانوا من الذكاء بحيث تركوه يتحرر من كل عائق جمالى أو غير جمالى، فيمكن القول دون مغالاة إن هاجوب هاجوبيان قد ذرع طريق الأبحاث وحده. كانت رحلته إلى باريس مما أتاح له أن يعرف كبار الرسامين فى ذلك الحين، ولكنه كان يمتح إدراكه التشكيلى من معين "رسامى الواقعية الجديدة". ألهمه الفنانان مارشان وبيفيه Marchan et Buffet بالتعبير الصحو، وبذائقة السطوح التى تتسم باختزالات حية، وبتقنية حرَفىٍّ ذكى، وأخيراً وأساسًا بمقدرة على وضع خط هندسى.



٢٢٦- بوزانت «عمل ريفى»

(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

ولكن الجوهرى أن هاجوبيان قد أدرك مبكرًا جداً أن التقنية المعمقة لا معنى لها إلا إذا كانت تعكس روح الفنان، ففى كل دراسة تشكيلية هناك الجانب الإنسانى.

ما عمق الروح عند هاجوبيان؟

– إنه أرمنى.

ثَمَّ عمق يُعزى إلى حسٍ بالعدالة ويتحالف، مع شجن يكشف غور الاعتدال الحصيف بإزاء الحياة، لكن هذا الاستسلام لا يعنى ضعفًا، بل على العكس إنه أمارة على معرفة موضوعية للعالم، وعلى وعى بالمشكلات الروحية. إن الشجن عند هذا الأرمنى يبدو أنه الملاذ المنقذ الذى يصون القيم المتبلورة فى تلك الفكرة التى نجدها عند الإنسانيات الإغريقية اللاتينية بالاسم الجميل للغاية: القلق النشط، القلق الواقعى، القلق الفعال.

لقد أُخذ على هاجوبيان أنه حزين، فكأنما يؤخذ عليه أنه إنسان.

إن القيم التشكيلية فى لوحاته، كما يبدو لى، تتلخص فى ما قد أسميه "صحو الوسائل التصويرية".

إنه رسام ممتاز، خطوطه تنبع عن إلحاح المشاعر الفياضة النابضة فى كيانه. ولكن قسمات اللوحة عنده تميل إلى التوليف والتركيب، إلا أن الحجم يضفى على الحدة حيوية باختزالات بصرية للفراغ. يكسب هاجوبيان عمله الجرافيكى ثقل وقيمة معادلة تكاد تكون هندسية مشبعة بإدراكه الواقعى للكائنات وللأشياء. ومن ثم فإن خط الأفق رمز للحظة تندرج فى الإيقاع الأبدى للزمن، ليس ذلك بالقليل. وخاصة إذا تحقق عن طريق وسائل محدودة بالأبيض البسيط أو الأسود البسيط. الأسود هنا يصبح لونًا، ويعكس الأبيض فعالية فى تلك الساحة غير المعروفة التى تفصل بين الواقع البصرى والواقع الداخلى.

إذا كان هاجوبيان رسامًا ممتازًا فإنه بما لا يقل عن ذلك صحة أستاذ فى التكوين. فى لوحته "الجدار" نجد إعادة إنتاج لموضوع مبتذل – إن كانت ثمة. ومع ذلك فيا لها من سيمفونية تشكيلية بديعة تتخلق بالعلاقة البسيطة، ولكن الذكية بين الخطوط العمودية والأفقية. ياله من ملء خطى فى تدبير الأحجام والفقرات.

ما من شىء، بالنسبة للون، يبعدنا عن هذه المعادلة الكاملة للخطوط. يحس المرء أن هاجوبيان قد عاش لوحته تشكيليًا، وأنه ليس بعيداً عن مفهوم الوسط الذهبى.

هل هو مُلوِّن؟ إذا فهمنا من كلمة مُلوِّن أنها تعنى فنانًا يزايد على كل سلالم عجينة الألوان فالإجابة بالتأكيد بالنفى. هاجوبيان فنان حميم فى التلوين ألوانه الحمراء القانية والخفيفة والضاربة إلى البنفسجية، وألوانه الوردية الرقيقة تميل نحو الرمادى والأسود. إذن فهو حميم "نتيجة" لاستخدامه ألوانًا تسمى عادة بالألوان النبيلة.



٢٢٧- بوزانت جوجامانيان　　　　السمكة - ١٩٤٧

فى لوحــة "بورتريه لطفل" يســهل أن نلاحظ أن تقسيم اللوحة يتجاوب مع الإيقاع الرمزى للرقم ثلاثة. المقعد المنخفض هنا ينم عن رتابة معينة وتتولد عنه رمزية للخطوط تقع دائمًا فى حدود الرقم الفردى.

ومن هنا جاء ثراء التقاطع المبنى بناءً وثيقًا بين العموديات والأفقيات يستجيب ضوء اللوحة تمامًا لهذه الروح نفسـها. ومن هنا جاء الثراء الداخلى للتنغيمات، وحضور الواقعة التشكيلية والإنسانية.

إلى أى مدى يمكن أن نعد هاجوبيان رسامًا للواقع؟ وكيف نحدد موقعه بالنسبة للاتجاهات الجديدة فى الفن؟ إنه رسام الواقع الداخلى الذى ينصاع لموضوعه، رسام الموتيفة التى تنقلها الطبيعة، وإن كانت الدراما الداخلية الخاصة به وحده تضيئها وتضفى عليها حرارة. هل يولى ظهره للرسم غير التشخيصى؟ نعم بالتأكيد من حيث الموضوع. ولكن من حيث ذكاء اللوحة، ألا يمكن لنا أن نسمى رمزية تكويناته تجريدًا بحتًا؟ لعل ذلك هو كل عمق دراما التصوير الراهن، أى اكتشاف الرابطة العميقة بين الذكاء الذى يحكم العقل وبين القلب الذى يبتغى أن يستحوذ على الحياة كلها وأن يتملك الطبيعة.

(٧)

هل من المعروف أن "المصرى أفندى" وهو المحاور الذى لا يكف عن مشاغبة رجال السياسة عندنا هو من إبداعات أكثر الفنانين الكاريكاتوريين فى مصر وهو ألكسندر صاروخان؟

يبدو ذلك طبيعيًا تمامًا لكل من يعرف الفنان، وبالفعل فإن حديثه الحافل بالدعابة، وسرعة بديهته المليئة بالحيوية، وحسه السليم الذى يحسب حسابًا لكل شىء، وبساطة حركاته، تعنى كلها فهمًا دقيقًا وموزونًا للأحداث.

هذا الفنان الكاريكاتورى يصوغ أعماله بخطوط عريضة معبرة لا تعوزها النغمات الصاخبة وبذلك يقتنص هذا الفهم الموفق والتآلف بين شعبية الموضوع والتعبير الواقعى عنه، بحيث تأتى كلها من منطلق الضحك. يدين صاروخان إلى أصوله الأرمنية بتعبيره الجرافيكى عارم الحيوية، ولكن علينا أن نلاحظ أنه لم يخرج عن تأثير الروح المصرية. إلى درجة أن صاروخان مهما كان خطه عنيفًا وغير مألوف فى خشونته يحتفظ مع ذلك ببراعة فى التوصيل، و بفيض من الدعابة البارعة والحصيفة كما يفهمها رجل الشعب، بل الفلاح.

أعماله الغزيرة تحصى بعدة مئات من الرسوم الكاريكاتورية التى جمع بعضها فى كتيبات متنوعة تشكل بمجموعة جذابة لنا أن نقدر فيها فيها "الطرق" المختلفة لصاروخان .

نشير إلى ثلاثة أعمال: أحدها للكاتب المرح ى.أوديان Y.Odian "الرفيق بانتشونى" Pantehouni، و"أصحاب الفخامة الشحانون" لصاحبه أ. بارونيان Paronian (مازال غير منشور) ثم سلسلة تصويرات لـ "الكلمات الأرمنية. وتعطى كلها مثالا أخاذا لروح



٢٢٨- بوزانت　　　　منظر خلوى - ١٩٣٣



٢٢٩- بوزانت «غزلان»
(مجموعة السيدة نڤارت بوياچيان)

الدعـابة التى تتسم بصراحـة صـاخبـة عنده، فـفى العـملين الأولين نجـد الخطوط وثـيقـة والشكل الذى تحدده دوائر سوداء عريضة لها صفة شبه واقعية. روح التكوين بسيطة: الخطوط العريضة تشكل، دائمًا تقريباً، كتلاً صغيرة منظوراً إليها بنظرة عميقة، وتسـتجيب لإيقـاع له دلالتـه - صـاروخـان ليس من هؤلاء الرسـامين الكاريكاتوريين الذين يميلون إلى التـبسـيط كـمـا يفـهم ذلك الفنانون المحـدثون. إن التبسيط عنده يعادل بحثًا للقيم الجوهرية التى تعطى قيمة نغمية والتى تحدد مجمل العمل الكاريكاتورى.

يستطيع صاروخان غالبًا أن يستخدم عدة ألوان قـوية وحـادة لكى يرفع من قـيمـة الخطوط المحيطة بأعماله ويعطى تأثيراً بالحياة لخطوطه التى تتميز بالتـآلف أكثـر منها نـتيجـة للبحث والتـقـصى. فى "الكلمات الأرمنية" لا يعفى صاروخان مواطنيه من وطأة الكاريكاتيـر، بل يظهـرهـم لنا كـمـا هم فى علاقاتهم اليومية مع الأجنبى. فإذا كان صاروخان لا يسـعى إلى تملقـهم فـإنه على العكس قـد أعطانا مجموعة موثقة توثيقًا دقيقًا عن عادات هذا الشعب المشـتت، إذ يتجـاوز عن الإخـفـاقـات اليـومـيـة ويثق



٢٣٠- بوزانت عالم الغزلان - ١٩٥٤

(مجموعة السيدة نڤارت بوياچيان)



٢٣١- بوزانت «منظر طبيعى» رسم فى الخمسينيات

بالمستقبل، ويبرهن على حس حاد بالأخوة فى حياة طائفته، ذلك كله برسم شديد الحيوية يصور أسطورة باترة الحدود.

نجد الخصائص نفسها فى أعماله الأخيرة "هذه الحرب كما يراها صاروخان" (١٩٤٥) إن الطابع العفوى لخطوطه يعبر تحت تأثير الأحداث عن نوع من الثورة والغضب العارم ينأى به عن "حسابات الصنعة". [حرارة الحركة وتعبير الأجسام المشدودة والسخرية اللاذعة فى الوجوه ونفور من الخصم لارحمة فيه : كل ذلك حس يتسم بصراحة وشجاعة لا يوقفها شيء، ذلك أن الانفعال هو الذى يوجه قلم الفنان الكاريكتورى.

لن يُستكمل حديثنا عن صاروخان إذا لم نلقِ بالاً إلى سلاسل التصوير الحديث والقديم: "الموسيقى والموسيقيون"، "مشاهد جميلة من الحياة المصرية " حيث نجد التكوين أكثر اتساعًا، وتتضح قيمته عن طريق ألوان غنيــة الانعكاسـات، على عكس "الاستعادات المرهفة" التى نجدها عند فنان مثل سيم Sim. صاروخان يستخدم عدة ألوان غالبة بسهولة واضحة، ويرسى التوازن عن طريق ألوان خام أحيانًا أو عن طريق علاقات متنافرة.

يتحرر صاروخان فى لوحاته من أسلوب التمثيل بالمحاكاة لكى يصل إلى روح عمل تشكيلى بحت. إن تضادات الخطوط إذ تخلص من مضمونها الخشن تتناغم فى ألوان حية مشبعة بغنائية فياضة.

صاروخان، بقوة الخط عنده وبمفهوم واقعى للرسم وتنوع للألوان المستخدمة، فنان يحتفظ، نتيجة لمفهومه الخاص ولطريقة رسمه، بكل الحس اللاذع لرسام مرح بالأساس.

(٨)

ننهى هذا العرض للفنانين الأرمن فى مصر بالإشارة إلى فنانين جديرين باهتمام خاص.

هامبار Hampar هو الفنان الأرمنى الوحيد من الإسكندرية (باستثناء ج. ميجيردتشيان -Meguer G. ditchian) الذى توفى صغيرًا جدًا وكانت أعماله تشى بحساسية ملحوظة، ليس بمعنى أنه يأتى فى أعماله بصياغة أصيلة سواء من وجهة النظر التقنية ومن وجهة النظر الموضوعية، ولكن عمله يمس مشاعرنا بالرغم من قلة أصالته.

عند هاجوبيان نوع من التوازن والهارمونية السهلة ربما- وإن كانت موفقة - مما يدعونا إلى التأمل، ويؤخذ على ألوانه الرمادية أو الزرقاء صراحة هى أقرب إلى صراحة المادة الخام، ولكننا نجد فى ألوان التمپرا عنده استحياء أقل فى التوزيع الأوركسترالى، ومع ذلك فعلينا أن نمتدح فى أعماله الأخيرة توزيع الضوء (أشير هنا إلى لوحته "الربيع فى كوم الدكة") وهو ضوء لا يميل إلى العتمة بل يبقى على أصداء مترعة بالسكينة.

تبدو لنا أعماله التصويرية من هذه الوجهة، أكثر من رسومه التى تمثل بيوتًا أو أحياء شعبية قديمة



٢٣٢- هاجوب هاجوبيان الخياط الشاب - ١٩٦٢



٢٣٣- هاجوب هاجوبيان ركن من المطبخ - ١٩٦٠



٢٣٤- هاجوب هاجوبيان الآنسة - ١٩٦٠



٢٣٥- هاجوب هاجوبيان «ولد جالس»



٢٣٦- هاجوب هاجوبيان دراسة - ١٩٦٠

(وهى تنتمى إلى طريقته الأولى) حيث نجد توزيع الأبيضات والأسودات فى الغالب توزيعًا حتميًا نتيجة لتأمل دقيق. وعلى سبيل الإنصاف نلاحظ أن كروكياته الأخيرة مثل "الطاحون والطلمبة"، أو "حارة فى كفر عشرى"، أو "بيت على القناة" تتحقق بقدر أكبر من الحرية.

يملك هامبر صنعة حادة ورقيقة لكنها خجول. فلو أنه امتلك قدرًا أكبر من الجرأة، ومن ثراء الألوان، ومن موضوعات أقل جفافًا لاتخذ مكانته من بين الرسامين ذوى الوعى العميق فى مصر.

* * *

تحرر سامسونيان Samsounian مبكرًا جدًا من الواقعية ثقيلة الوطأة للطبيعة وفقًا لما يراه رسامو المشاهد الجميلة، واستطاع أن يكوِّن لوحته وفقًا لخطاطة هندسية وبتنويعات محدودة للألوان.

كانت أكاديمية لوت Lhot هى أساس مراهناته



٢٣٧- ألكسندر صاروخان مصير العمل المركب - ١٩٦١



٢٣٨- ألكسندر صاروخان الدكتور ثروت عكاشة - وزير الثقافة الأسبق



٢٣٩- ألكسندر صاروخان رقصة زار -١٩٥٠

الفنية، وتظل هى هدفه، فهو لا يقترف خطيئة أن يكون الخيـال عنده ثريًا، ولا أن يحـدوه القلق لأن يتحرر من شكلية معينة كان لها وجودها الفعلى من السنوات (١٩٥٠-١٩٢٤) ومع ذلك فـقـد كـان سامسونيان واعيًا بهذا الواقع، ويبدو أن أعماله الأخيرة تسعى إلى التحرر. إنه يعود إلى الطبيعة. وهى وسيلة لها قيمتها بشرط أن نتفق على معنى كلمة الطبيعة... وأيا كان الأمر فإن ثمة حقيقة واقعة هى أن أعماله تفتقر غالبًا إلى الانصهار بين المستوى الخلفى وبين شخوص المستوى الأمامى. تسعى الأخضرات والأحمرات عند سامسونيان إلى انصهار اللون والتخطيط الجرافيكى. نحن نقر بذلك فى لوحة أو لوحتين، ولكن هذه الوسيلة لسوء الحظ تتكرر فى مجمل أعماله.

ومع ذلك فإن هناك خصيصة يمكن أن تخفف من وطأة هذه القيود: هى استقامة الفنان وتوافقات الشجن الحقيقى المحسوس بشدة، وهى التى توجد فى عمق مشروعه كإنسان وكفنان.

* * *



٢٤٠- سيمون سمسونيان قارئة على البلاج - ١٩٦٢

إدموند كيراز Edmond Kiraz .

فنان اشتهر أساسًا فى فرنسا، ولكن علينا أن نفسح له مكانًا هنا، إذ إنه من أبناء مصر.

وقد بدأ عمله فى الكاريكاتير فى مجلة "إيماچ"Images "وريفورم دى ألسكندرى" Re Forme dalexandrie ، وهو يحتل اليوم (١) مكانة ذائعة الصيت فى الجيل الفنى لرسامى الكاريكاتير الفرنسيين.

إن الكوميديا عنده لا تلجأ إلى التشويه والمغالاة (الجروتسك). إن خطوطه العصبية الديناميكية تعطى تأثيرًا بالرشاقة مع ذلك، وينم التكوين الكامل من كل النواحى فى رسومه عن اهتمامه الجمالى.

وقد أبدع نمطًا ساحرًا للمرأة "لين" Line، تمتاز بسخرية بارعة وبروح دعابة أخّاذ وغريب.

ويتعاون كيراز بانتظام مع مجلات متعددة، وقد أصدر عدة ألبومات.

---

(١) (١٩٦١م).



٢٤١- هرانت أنترانكيان «حذاء أبى القاسم»

ونشـيـر أيضـًا إلى باريرBarur. تذكـرنا ألوانه الزرقاء الزاهية والشفافة بخزف كوتاهيه، كما نشير إلى هوفيفيان Hovivian (وقد تأثر طويلاً بزوريان) وكذلك هيرانت أنترانيكيان Herant Antranikean الذى صوَّر عدة كتب للأطفال وقام بالنقش البارز والغائز على اللينيوليليم، وأخرجها إخراجًا مريحًا للعين [هيرانت روح رقيقة وواضحة وناقد فنى حصيف، وهو أيضًا متوحد يرى الفن هاديًا مرشداً ومقاربة لعالم الأشكال. يعرف هيرنت كيف يعطى بذكاء للخط انفعالا متدبراً صادراً عن رجل حسن الذوق.

وأخيراً فهناك اثنان واعدان هما روز بابزيان Rose papasian وچو إيجو joe Ego، وقد عُرضت أول أعمال روز بابزيان فى متحف الفن الحديث فأثارت الاهتمام منذ بضع سنوات: "الكنيسة الأرمنية" وكان رسوخ التكوين عندها والنغمة المأساوية فى ألوانها تؤذن بحاجتها إلى التجريد. ومنذ ذلك الحين، وقد اغتذت بعجينة الألوان الثرية لأستاذها زوريان ثم بالتشكيل الذكى الذى يوحى به درس مارجوڤيين، وجدت روز بابزيان طريقها.

إن نظرتها المندهشة الهيَّابة الصادرة عن محبات صادقة وتحكم دقيق فى العواطف توحى فى أعمالها

الأخيرة بتعبير انفعالى عذب النغمات حينًا ومأساوى حينًا، نتيجة لتفكير متدبر وأنثوى الطابع ومستمر دون انقطاع هناك عندها على الأخص الأحمر المشتعل والأسود الذى يضيئه لون أبيض محايد مما يثير تأملاً حاداً وتعلقًا خفيًا بحقائق داخلية.

إن نظرة الطفولة فى عملها لا تشوبها شائبة، ونتمنى أن تبقى هذه النظرة بالتوازن مع الهوة السحيقه التى تكثفها هوة المراهقة السحيقة.

فإذا كانت روز بابزيان على الرغم من كل شىء فنانة عاطفية، فإن چو إيجو على العكس ينتمى إلى ذلك النوع من الرسامين الذهنيين، بل الذهنيين حتى حافة الجفاف. إنه يضع على خلفيات مطبوعة خطاطات لعلامات معمارية تصدر عن حاجته للنظام والتناغم الخطئ، يلعب إلى ما لا نهاية على تيمة محدودة، ويسعى إلى أن يضع نوعًا من الجبر الرياضى فى العلامات التى تتشكل منها تكويناته وطيدة البنية والموضوعة بحساب دقيق.

علينا أن نرى فى بنيوية إيجو ليس فقط استعادة لقراءات أو انطباعات متدبرة على العالم، ولكن لغة روح محبطة تسعى إلى بناء جدلية ليست دائمًا متناسبة مع إمكاناتها.



٢٤٢- هرانت أنترانكيان دراسة - ١٩٥١



٢٤٣- مارجو ڤيسون فتاة وإبريق - ١٩٥٩

الفصل السابع

الرسامون الأجانب

ما أندر الرسامين الأجانب الذين اجتذبتهم مصر ممن تجنبوا الوقوع فى هوة الغرائبية، كثير منهم فقدوا تقاليدهم ورؤياهم الشخصية وعاطفتهم من جرَّاء ذلك. وغالبًا ما حلَّ القالب محلَّ كل شىء آخر. فى ذهنى هنا بالتأكيد الرسامون الاستشراقيون فى القرن التاسع عشر. ولكن أيضًا وأساسًا الرسامون الإيطاليون مثل فورشيلا Forcella ، وإينوسنتى Lnno-centi اللذين أقاما فى مصر فى بدايات القرن العشرين، كما أشير إلى بعض الرسامين الآخرين الذين اتسمت أعمالهم حتى أعوام١٩٢٠-١٩٣٠ بالفقر والجفاف وهؤلاء الذين ينتمون إلى مدرسة الفنون الجميلة، حيث كانوا يقومون بالتدريس، وكان لذلك تأثير مشئوم (١) حدث بعد ذلك تطور آخر: أقام بعض الفنانين الموهوبين فى القاهرة ، ولكى يعيشوا فيها باعتبارهم رسامين افتتحوا محترفات لم تكن تسعى إلى الحماية الرسمية ولا إلى تأييد طبقة الموظفين الأغنياء والمزارعين التى كانت تتكون منهم الفئة السائدة فى مصر قبل عام ١٩٥٦، كان معظم تلامذه مدرسة الفنون الجميلة الذين جهدوا فى التلقن عن سيزان أو التكعيبية عامة، يترددون على محترف جارابايان، وكان محترَف مارجوڤيون يقدم درسًا متصلا عمًّا يمكن أن يجده فى مصر، وعما يمكن أن يراه فنان شاب فى عمل فنان مثل إريك دى نيميس Eric de Names الذى كان يمتلك أستاذية فى كل التقنيات، ولم يكن يعوزه التأثير الصحى فى الوقت الذى وصلت فيه الأكاديمية إلى ذروتها، ثم بعد ذلك إلى المرحلة الجميلة للفنانين "القلقين".

وفى الإسكندرية كان بابا چورچ papageorge وأنجلبلو Angelopoulo يدرسان العناصر الأساسية للتكوين والألوان على نحو جاد حقًا.

أعتقد أن وجود هذه المحترَفات كان فعَّالاً للغاية، وبالأكثر أنه فيما عدا بعض المعارض النادرة جدا التى أقيمت بعد الحرب مثل معرض "خمسون عامًا، من التصوير" أو "المعرض الفرنسى" فإن معرض لينوڤينى LeonorFini وچورچ Gorge وأعمالهما

(١) على سبيل الإنصاف علينا أن نشير إلى دروس فنان الفريسك جيرويد Gireud فى مدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٣٧، وبعد أحد عشر عامًا كان الأساتذة : دوربسى ومايدرون وساڤان ودون ديل وشبلان ميدى يقومون فى المعهد نفسه بتدريس أسرار تقنيتهم. نشير أخيرًا إلى إقامة لوت Lhot، وإلى ما أسداه من نصائح مفيدة فى محاضراته فى الجمعية الجغرافية.



٢٤٤- إريك دى نيميس جحيم دانتى القسم الخامس - ١٩٤٧



٢٤٥- بيبى مارتان «بنت البلد»

عسيرة المنال، إذ توجد فى مجموعات خاصة حتى إن كانت قليلة جداً لكنها كانت نقطة التماس الحقيقية والعميقة لفنانى مصر مع التصوير الغربى اليوم.

(أ)

من الاستشراق إلى بيبى مارتان Beppi-Martin

"فتحت مصر عينى على الحقيقة البسيطة للكائنات وللأشياء" **بيبى مارتان**

(١)

يقف عمل يوجين ديلاكروا Eugeie Delacroix عالياً فوق الاحتمالات المألوفة، ويقدم مثالاً محيراً للفنانين الاستشراقيين الشبان الذين اكتشفوا هذا النور الحار فى المغرب. كانت الألوان تأخذ بلب ديلاكروا أكثر من الموضوعات الغرائبية، ومن ثم فإن ديلاكروا قد أبدع، بألوانه المنتمية إلى البندقية، شرقاً من صنعه وحده، شرقاً متحرراً من الصياغات والوصفات المدرسية. ولم يكن الأمر على ذلك النحو بالنسبة إلى الرسامين الأقل موهبة الذين حرصوا على إعادة إنتاج موضوع معين بدقة شديدة ولم يعنوا إلا بالجانب الغرائبى للأشياء. ومن ثم جاء استشراق مبتذل لا عصب فيه سهل التنفيذ. وباستثناء ماريهات Marilhat وديهودينك Dehodencq وفرومنتان Fromen-



٢٤٦- إميل برنار العازفات - ١٨٩٥

(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

tin دووزاتس Dauzats الذين أخطأوا، إذ دفعوا بدراساتهم حتى جعلوا منها لوحة مألوفة من لوحات الحامل، ذلك أنه من الحق أن "الانطباع" عندهم يهمنا أكثر بكثير من الصنعة، فإن مدرسة الاستشراقيين لا تشتمل إلا على أمثلة سيئة إلى حد يقل أو يكثر.

ومع ذلك فإن الاستشراق قد أصبح موضوعًا للهواة، وتجدد على يدى جوجان وماتيس اللذين اعترفا بأن "البربرية" (على حد تعبير جوجان) هى بالنسبة إليهما عودة إلى الشباب. إنهما يتجاوزان الموضوع ويجددان مفهوماتهما الجمالية على أساس البساطة التجريدية للخطوط والألوان التى يمتحانها من سكينة وسلام الآفاق . وفى الواقع كان إيميل برنار Emile Brnard هو الرائد فى هذا المجال وبخاصة بالنسبة للوحات جوجان الناجحة.

أسهم الفنانون ماركيه Marquet وموندزاين Mond-zain وجان بوشو Jean Bouchud ومانسيى Mains-sieux بعد ماتيس إسهامًا موفقًا فى استشراق أميل إلى المشكلات التقنية أكثر منه إلى دراسة جافة للون المحلى.

هناك فرع ثانٍ للاستشراق ليس معروفًا إلى حد كبير يعزى إلى أساتذة قاموا بعملهم فى مرحلة مبكرة هم:

فـرومنتــان Fromentin ومـاريهـات Marilhat وهو الاستشراق الحميمى لفنانين من الشرق. ومع أن هذا التقريب يبدو للوهلة الأولى أن فيه مفارقة إلا أنه من الحق أنه أصل أعـمـال جـيـيـامـيـه Guillaumetdun وإيتيـان دينيه Etienne-Dinet وبيبى مـارتان -Beppi Martin على الأخص. أما فرومنتان فقد كان واعيًا بهذه الحميمية التى لم تكن قائمة بعد باعتباره ناقدًا أكثـر منه رسـامًـا. ويبـدو أنه أعلن ذلك فى خطاب أرسله فى ٢٥ يناير ١٨٤٩ (١) إلى نارسيسى برشير Narcisse Bercher زميله فى المحترف يحذره فيه من سهولة تناول الأعمال الفنية، وأن ما يعجبه على الأكثر فى أعـمـال مـاريهـات هو الصدق الذى يتـصـور به أعماله: "تسلح بالشجاعة يا صديقى، الشجاعة. إننى مقتنع كما يمكن أن تقتنع أنت، بل إننى موقن بالنسبة للطبيعة فى بلد يقال لى إنها تذكرنا بقرى الصعيد، أن ماريهات أستاذ لا يضارع، ولكننى أرى مثلك أن ثمة أشياء ينبغى أن نقوم بها بعده أحس . فوق كل شىء أن ما يعوز الفنان الرَّحالة هو تلك الخصيصة المزدوجة النادرة فيما يبدو، خصيصة الصبر والصدق أمـام الطبيـعـة. لديك الوقت أن تكون صـبـوراً ، وقـد برهنت بالفعل على أنك تعرف كيف تبقى فطريًا دون أن تتنازل عن ذاتك بإزاء الطبيعة".

مما له دلالة أكبر ملاحظات فرومنتان على الطبيعة فى مـصـر. إليك ما يقوله فى رسالته المؤرخة ٢٢ أكتوبر ، عن النيل من القاهرة:(٢) ضفاف مسطحة، منطقة أولى من الذرة الخضراء الطازجة ، وبعد ذلك تلال ذات لون أصفر صاف. صخور رمادية وبنفسجية ما تكاد تنالها يد الصياغة. جواميس وأبقار على ضـفـاف النهـر، هنا وهناك على مـسـتـوى الماء قـرى صـغـيرة بيوتها من الطمى الجاف، وخمس أو أربع نخلات. السماء نقية بشكل لا يُضارع، ناعمة ورقيقة. النيل ملىء بالطمى أكـثـر من أى وقت مـضـى بلون الشوكولاتة الصافية الذهبية والصندل يمخران عباب هذا الوحل الدهنى المزبد".

ليس هناك تلوين فى أى مكان كما يقـول فى ٢٤ أكتوبر وهو قبالة المنيا. الأخضر منوع الدرجات، الرمـادى واللازوردى الحوشى للنهر وأزرق السـمـاء الناعم تحل محل الفلاحين مرتدين السواد أو البنى" وأخيراً مما يعد أكثر تبيانًا للخصائص، ها هو يقول فى ٢٧ نوفمبر عن صباح يوم فى الأقصر وعن الدقة المدهشـة للألوان:"النيل كـأنه مـرآة . وردى و أزرق باهت أكثر ما يكون صفاء".

شراع صغير وحيد ينبثق أبيض فى شساعة النور المشرق أقوى ما يكون، أبيض صاف واضح مسطح

---

(١) «أوجين فرومنتان : «مراسلات وشذرات غير منشورة» تأليف بلانشون Pblanchon دار نشر بلون Poln.

(٢) ذكره ج. م. كارييه G. M. Carré فى كتابه «كتَّاب ورحَّالة فرنسيون فى مصر».

بكل نقائه. نقاء دقيق لا يتجاوز حده أبداً ولا خوف فيه من الجفاف، نتجنبه بصياغة الموضوعات واختيار القيم وكثافة النغمة. نتجنب الأحمر، ليس ثم أحمر. قياس المسافات عن طريق القيم، وحدَّة النغمات بلمسة غالبة أو لمستين ليستا إلا بالأسود أو البنى أو الأزرق، نغمة صافية بيضاء قليلا بياض القطن، ذلك على نهر شاحب، جبالٌ رمادية أو وردية ذات صياغة محددة أو ليست لها صياغة وفقًا لساعات اليوم. هذه هى كل مصر!!.

وهكذا نرى أن فرومنتان قد اختار التصوير الاستشراقى فى الموضوع الذى تقدمه له تفصيلات تقنية تؤذن منذ الآن بهموم الانطباعيين الذين ينشدون الضوء تبنى بيبى مارتان هذا التصور للشرق، إذ حاول أن يبقى التقاليد الحميمية التى أرساها بضع فنانين فرنسيين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

(٢)

كان بيبى مارتان فى زمانه من أندر الفنانين إدراكًا للرسالة التى أملاها فرومنتان. أراد أن يفهم الروح المصرية وسرَّ المشهد الطبيعى المصرى، ومن ثم عرف كيف يعطى لأجيالنا الشابة من الرسامين مثالاً عميقًا ودقيقًا.

إيجاد التوازن بين الكتل والخطوط، التآلف بينها بحيث يكشف عن الروح الحميمة للمشهد أو للموديل: هذا هو عمل بيبى مارتان.

ولكنه لكى يصل إلى هذا التناغم وإلى تصوره الكلاسيكى للنظام كان عليه أن يرقب الطبيعة خلال سنوات طويلة، وأن يدرك الوحدة الكامنة للكتل، وأن يعيد إبداع الموضوع عن طريق ذكاء لا تعوزه الحساسية ولكن بالعكس تساعده تلك الحساسية على النفاذ إلى أعمق فى سر الأشكال: أى أن يفك الشفرة، بكلمة واحدة، بفضل الخصصية الفطرية من ناحية، والوعى بقوانين التكوينات الوثيقة الحية التى تصل أحيانًا إلى درجة السكينة الغنائية وتذكر بأعمال بوفى دى شافان Puvisde chavannes وموريس دينس Maurice Denis اللذين تأثر بهما خلال مرحلته الأولى.

علينا مع ذلك أن نؤكد الإسهامات المتنوعة التى حددت خصائصهم، وأن نستعيد مسيرتها لكى نحسن فهم وتقدير قيمتها.

كان بيبى مارتان حتى الثلاثين من عمره رحالة كبيراً، لم يكن من أولئك الرحالة الذين يذرعون كل البلاد لكى يشبعوا ظمأهم إلى الجمال فقط ، ولكنه ينتمى إلى نوع آخر من الرحالة المتطلعين إلى المعرفة العشاق مرهفى الحساسية الذين يعودون بلا كلل إلى المواقع الأثيرة إلى قلوبهم (مثل البندقية والبروفانس ومصر) يعودون إليها كما لو كانوا نادمين على أنهم غادروها مبكرًا ، يقيمون فيها

ويجعلون منها موقعًا مختاراً ويشتغلون ويجعلون منها موقعًا مختاراً ويشتغلون فيها بحماسة.

ولكنها مصر التى اختارها نهائيًا بيبى مارتان،



٢٤٧- إميل برنار　　　　بائعات البطيخ - ١٨٩٥
(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

وطيلة أربعين عامًا تقريباً كان يذرع أحياء مصر القديمة ويقضى أيامًا بطولها فى المقاهى البلدية، ويرسم على عجل كروكيات لحوارى السيدة زينب، ويدخل إلى دور السينما الشعبية ويقتنص الملامح التى يرتسم فيها العجب والدهشة للناس أمام الشاشة، بل نراه يشارك حتى فى حلقة الذكر بعد أن يكون قد تأمل غروب الشمس فى نواحى الفسطاط ، وغالبًا على ضفاف النيل العريق فى قارب يدخن المراكبية فيه الجوزة، وأحيانًا يذهب البحث به شوطًا أبعد فيسافر فى قطار بالدرجة الثالثة إما إلى حفائر طرة الجبل أو إلى الجانب الآخر من القاهرة فى المقابل تمامًا، إلى المرج.

ذلك كله لم يكن يكفيه. إنه يريد أن يعيش فى قلب هذه الأحياء. يريد أن يحيا حياة رجل الشعب، وأن يحس أوثق الإحساس آلام الناس لكى يفهمهم فى لحظات بهجتهم النادرة لذلك ليس من الصعب أن ندرك كيف يعمل بيبى مارتان بكل ذلك الحب فلننظر مثلا إلى لوحته "حاملات الماء" بخطوطها الكهنوتية التى تتجه بخطى بطيئة نحو النيل، وتلك القوارب المثقلة تبحر على عباب النهر إلى أبعد قليلاً ، أو إلى هؤلاء الموسيقيين الذين يتغنون بأنغامهم التى ملؤها



٢٤٨– بيپى مارتان «وجه سيدة»



٢٤٩– بيبى مارتان «أمومة»

شكاة بإزاء لامبالاة مدمنى البوظة، وأخيراً تلك المجموعة من النساء المقعيات بالقرب من قبر بحيث إن نبالة موقفهن تعمق الحس بخضوعهن بإزاء الألم.

لوحاته العديدة التى تصور الشجر تلفت الاهتمام بقوة خطوطها ونسق تكوينها.

الرسم عند بيبى مارتان له خصائص متعددة علينا أن نشير إليها:

أولاً: الخطوط المحيطة المرسومة بعزم وإصرار واضح، ثانياً: بثبات الصياغة. يتأتى ذلك بلا شك عن معرفته بالتشريح وعن تمارين متعددة مارسها لكى يقتنص القيم المختلفة لتركيب الموضوعات. هذا من ناحية – ومن ناحية أخرى عادة دراسة الحركات وترسيخ التوازن بينها عن طريق تكوين له خطوط متصلة اتصالاً صارماً.

نلاحظ أيضاً أن قسمات رسومه أساساً قائمة على التآلف. فهو لا يفقد نفسه أبداً فى غمرة التفصيلات، بل يكسب رسومه سعة تتحرر من كل قبضة ولا تتجاوب إلا مع الروح العامة التى تسرى فى مجمل الأعمال.

وأخيراً ثَمَّ صدق ووعى وصحو كبير فى استخدام الوسائل.

وهكذا يتخذ التكوين قيمة استثنائية فى أعماله. إن الفراغ المحسوب بمقدرة فى أعماله يكتسب قيماً موفقة، وثيقة فى المركز ومتحررة غالباً عند المستوى الأول، بحيث إن التوازن يتأتى عن تنظيم الجماعات، كما يتأتى عن انطلاق الخطوط التآلفية التى تدعم، بذكاء الأجزاء الغالبة فى التكوين.

فضلاً عن ذلك فإن الرسم فى لوحاته ينحو عن طواعية إلى البساطة، وتقل نتوءات العمل بحيث يتجه الاهتمام إلى الخصائص الدقيقة للون. الحال أن لوحة ألوانه المكبوحة الصحو، دون أن تغفل الألوان الأولية، تستدعى التنغيمات اللونية الصماء فى مشهد الطبيعة المصرى الذى يغلفه ضباب الصباح وغبار النهار.

لذلك يرى بيبى مارتان اللون من خلال تنويعات خفيفة يغلب عليها الرمادى، والأزرق اللازوردى والكوبالت، ولكننا لا نجد أبداً الأحمر القانى أو الأزرق البروسى، وحتى نتذوق شاعرية هذه الألوان المرهفة المؤثرة حقا، علينا أن ندرس عن كثب لوحاته عن النيل ،فيا له من سُلم رصين للرماديات، ويا لها من سكينة فى هذه الأزرقات الباهتة التى تنبض على نحو حميمى، مع أحمر أصم أو بنفسجى، مما يجعل من بيبى أكثر الرسامين إخلاصاً للانعكاسات الساجية للنيل العريق.

فى نهاية مسيرته الفنية يدفعه تموج مشاهد الطبيعة فى سيوة التى تغمرها الشمس، إلى أن يُصعِّد من تنغيمات ألوانه التى لا تفقد شيئاً من جوها الحميم المكثف المتدبر، بل تكتسب مزيداً من النور عن طريق أزرق أو أحمر أوَّلى يدعم التوافقات السكونية للأشكال.



٢٥٠- بيبى مارتان «نساء فى المقابر»



٢٥١- بيبى مارتان «من واحة سيوة»



٢٥٢- بيبى مارتان "دراسات"

(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

إن توهج الحماسة وقوة الاقتناع جعلت من بيبى مارتان شاعراً من شعراء مصر الحقيقيين. لقد عاد إلى الانطباعية التى كانت قد نُحِّيت إلى المستوى الثانى بعد الثورة السيزانية، إذ أدخل فى لوحاته شاعرية مرهفة، ومن ثم أعطانا عملاً مصوراً بحب للطبيعة وباحترام مطلق لها.

لقد كان بيبى مارتان، من ناحية أخرى، أول رسام يعالج موضوعات الحياة الشعبية المصرية بروح من الصدق والإخلاص. فإذا كانت أعماله - وهى بدايات التحقيق الفنى لعاطفة مصرية نموذجية فى بابها - لم تكن موضع فهم سليم طيلة عقدين تقريباً من الزمان. وهى، حتى الآن، مازالت موضع إنكار من عدد من الفنانين ونقاد الفن، فإن ذلك لا ينال فى شىء من قيمتها الفنية، وعلى الأخص من الوجهة التوثيقية (بعض كروكياته تعود إلى عام ١٨٩٥، وتمثل مدينة التمساحية Cnorodilsp oulis التى دُمِّرت تماماً؛ بحيث يصعب أن نتمثل على نحو موضوعى، السنوات الخمسين للتصوير المصرى دون أن نعترف بالمكانة التى يشغلها فيه بيبى مارتان بجدارة.

(٣)

فى الفترة نفسها التى وُجد فيها بيبى مارتان، ولعدة سنوات، استقرت فى مصر كوكبة من الرسامين الأجانب. كان معظمهم يدرسون فى مدرسة الفنون الجميلة بين سنوات ١٩٠٨و ١٩٣٥

اشتهر كاميلو إينوسينتى Camillo Inncenti ، وقد كان مدير هذا المعهد، بأنه رسام البورتريهات، مما لا يمكن أن نجد له تفسيراً اليوم.

أما فورشيللا Forcebla، وهو رسام ألوان مائية حساس وواع فى علاجه لانعكاسات الضوء، فسرعان ما وقع فى هوة نوع من التقليدية الاستشراقية.

چوزيف بانبللو joreph Bavello يلفت اهتمامنا أساساً بصنعته الدقيقة فى الحفر.

بعد ذلك كان روجيه بريڤال Roger Bsevol يتمتع بشعبية عريضة، تُعزى على الأكثر، إلى موهبته باعتباره عنصراً فعَّالاً فى الحياة أكثر منه رساماً. فقد أسس جماعة "السراب" la Chimeie التى كانت من أولى الدوائر الفنية التى عرفت كيف تخلق جواً من الحماسة والتنافس بين رسامى ونحاتى تلك الفترة.

لم يمض بريڤال، باعتباره رساماً، إلى شوط بعيد. تنم روح تكويناته والخطوط التى تحددها عن أسلوب العام ١٩٢٠، بكل ما يعنيه ذلك من عيوب. وربما أفلت من هذا المأخذ مشاهد داخلية من كنائس قبطية يغمرها ضوء ميت يتضاد مع ذهب الأيقونات الصدئ وانعكاسات حرير الأستار، والسطوع الفضى للكريستالات، وبضع "زهور". ولكن علينا أن نلتفت إلى تصويراته لـ" أغنيات بيليتس-les Chosennde Bili tis، حيث نجد القسمات أنقى وأكثر تحدداً من المعتاد. تتنوع حركة الخطوط، ونجد التوافقات أكثر جرأة، ونكتشف أيضاً نغمات موفقة لحسية عميقة كنا نتمنى أن نجدها أكثر فى أعماله.

إننا لا نفهم حقاً، من ناحيتنا، افتتان بعض الهواة بموريس بوايرى Maurice Boyrie، أما پوتى Pauty فإننا نشير عنده - ومن وجهة نظر توثيقية - إلى "مشاهد طبيعية من مصر "حيث إن الرسم والتكوين هنا من عمل معمارى، أما الرسام فلا يحقق هدفه إلا فى أندر الأحوال.

يواصل جابرييل بييسى Gabril Biesoy التعبير عن نفسه، لسوء الحظ، عن طريق وصفات انطباعية نفدت فعاليتها. لكننا لا ننكر عليه حساسية معينة فى فهم الضوء لا نجدها عند زملائه الأكاديميين. خوان سينتيس Juan Sintes رسام كاريكاتورى موهوب، واثق الرسم، لاتعوزه الروح اللاذعة ولا القيم التشكيلية بالذات.

وأخيراً، نجد أن بيوجلان Beoglin يرفض أن يتبع الدروب المطروقة للمدرسة. وعلينا أن نعطيه ما هو جدير به من إنصاف، لجرأته فى بدء مسيرة التصوير الحديث فى مصر، على نحو من الأنحاء. من خلال بساطة ألوانه وطزاجتها. ومقدره موفقة تماماً على استخدام مجموعات عريضة. وعلى أن يكسب التكوين سيمترية فى الخطوط مبسطة للغاية فى علاقاتها، يؤذن هذا الفنان ببداية رد فعل لن يتأكد إلا فى نحو عام ١٩٣٧، أقام الفنان فى القاهرة أطول من زملائه. ولا شك أنه أثر تأثيراً له فعاليته فى التيار الحديث. ومن المؤسف أنه ظل هاوياً على الدوام.

* * *

الخلاصة أن عمل بيبى مارتان، على الرغم من بضع نغمات، مازالت أكاديمية باقية فيه، هو الوحيد المرشح للبقاء، من أعمال تلك المرحلة الأولى للقرن.

ومع ذلك فمن المجدى لأولئك الذين يرغبون أن يفهموا، على نحو أفضل، روح و ذائقة الجمهور والنقاد معاً فى تلك الفترة أن يرجعوا إلى دراسة موريك بران Morik Brin عن "رسامى ونحاتى مصر المعاصرين" التى نشرها "أصدقاء الثقافة الفرنسية" der Amis de la Culrure Frencaise. لقد تزلزلت الروح الأكاديمية التى سادت تلك المرحلة مع ظهور جماعة "الفن المعاصر". ولكن يظل من الصحيح أنه حتى اليوم ما زال النقد إما أكاديمياً فى الأساس فى ذائقته، أو أنه يسعى إلى إظهار نوع من الإعجاب بالفن الحديث.

ب– مراسم القاهرة من ١٩٣٥ إلى ١٩٦٠



٢٥٣– مارجو ڤييون — فتاة – ١٩٥٣

كان الرسامون الأجانب الشبان هم الذين أدخلوا فى مصر أولى الأبحاث فى الفن الحديث، فى الأعوام ١٩٣٠- ١٩٣٥، وبينما حاول عدد منهم- صحيح أنه عدد محدود - أن يُعبِّروا عن أنفسهم فى الحدود التى تقترحها الانطباعية. ومن ثم سوف نرى تياراً كاملاً للفكر ينحاز لأكثر الأفكار جرأة. ففى تلك المرحلة كان بوزانت Puzant وزوريان zorian وڤييون Veillon، ودى ريز de Riz، وساسون Sassun بل وباباچورچ Papa Gorge وأنجيلوپولو Anglpulo يعتبرون "ثوريين"!

على أن هذا الجمع الفتى قد هدأ عن طواعية. ويعرف تاريخ مراسم الفنانين الأجانب منذ تلك المرحلة ثلاثة مراكز مهمة؛ فمن المستحيل أن نصل إلى تصنيف أوثق وأكثر منهجية، والحال أن أعمال ڤييون ورينر بوشار Reiner Buchard أو نيميس Nemes، شأنها فى ذلك شأن أعمال الرسامين الأرمن، لا توجد بينها صلة قرابة مشتركة: فإن رسامى الإسكندرية - مع أنهم يُكوِّنون "جسماً اجتماعياً أكثر انسجاماً من رسامى القاهرة - كانوا يتبعون مبادئ تشكيلية متباينة فيما بينهم أشد التباين.

لقد ركَّزنا فى هذه الدراسة على الرسامين الذين عاشوا فى مصر، أولئك الذين اختاروا بإرادتهم الحرة أن يجعلوا من مصر مركز اكتشافاتهم التصويرية؛ لذلك نلاحظ اختلافاً عميقاً فى الأسباب التى كانت تحدو التعبير التشكيلى عند رينير Reiner وڤييون Veillon من ناحية، وعند إيريك دى نيمس Eric de Nemes من ناحية أخرى.

لن يكون من قبيل الإنصاف أن نغفل العمل الذى حققه رسامون عابرون مثل لوت lhote وكارزو Carzou وماتوشاك Matouchak وچاريما Jarema وداڤيد دى بيتيلDavid de Bethel لكى لا نذكر إلا هؤلاء .

إننا نعرف تأثير داڤيد دى بيتيل فى مرحلة "القلقين". أما عن تأثير أندريه لوت Andre Lhute على رسامى مصر فيمكن القول إن هذا التأثير قد سبق ذلك بخمسة عشر عاماً، وأنه عرف تعاطفاً جديداً معه فى نحو ١٩٤٧، بفضل التأثير الحميم لجارابايان Garabedian أعضاء من جماعة الفن الحديث.

(١)

الهوى المشبوب والنظام: تلك أبرز خصائص عمل لوسى كارولين راينر Lucie Caroline Reiner؛ فمنذ البداية الجادة لهذه الفنانة فى مرسم فرانز هو هينبرجر Frnanz Hohenberger حتى تملكت ناصية



٢٥٤- لوسى كارولين راينر سوق الفخاريات - ١٩٥٠

عملها تمامًا، تسعى هذه الفنانة، وقد تحررت من صياغات أو من تقاليد المدرسة،إلى أن تفيد أكبر إفادة من تعاليم التقنيات القديمة التى سوف تتيح لها أن تبدع أعمالاً وطيدة. إن التصوير ليس من أقل خصائصه ثقة اللمسات وأصالتها.

ومن ثم ففى طيلة سنوات عديدة، تابعت الفنانة دروس أساتذتها من ڤيينا، وتشهد الموضوعات التى عالجتها فى تلك المرحلة بصنعةٍ جادة (مشاهد ليلية، مشاهد داخلية من الكنائس، أديرة ڤينينيزستار Vie-neneustadr، ومشاهد من المحطات، وبورتريهات). إن هذا الحرص على فحص كل موضوع وتمحيصه، وعلى تحديد حياة الأشكال تحديداً بطيئًا وأكيداً، وعلى اقتناص انفعالات الكائنات، وعلى التقيد بنظام قاس، كل ذلك سوف يساعدها فيما بعد على أن تُضحى بالتفاصيل فى سبيل تأكيد المجموعة، وعلى حل مشكلة المستويات، وعلى اختيار نغمة اللون الغالب، وأن تجعله ينبض ، دون اللجوء إلى "التأثيرات"، عن طريق سلالم من الألوان متنوعة تنويعًا قويًا.

منذ ١٩٢٩ كان بوسع هذه الفنانة أن "تُكوِّن" اللوحة، وأن "تُسوِّد" الخطوط بذكاء، وأن تُنظِّم علاقات المستويات.



٢٥٥- لوسى كارولين راينر الصحراء الكبرى - ١٩٥١

فى مصر، وفى حى الحمزاوى بالتحديد، بدأت لوسى كارولين راينر أن تتحرر من صياغات المرسم. وبنفس القدر، ودون أن تسقط فى هوة التصوير التمثيلى بالمحاكاة ، وهو الخطر الذى لعلها شارفته فى وقت من الأوقات، رسخت الفنانة توازن اللوحة بأن تخلصت من الجانب السردى "الطريف" للأحياء الشعبية؛ إذ ارتبطت "بحسابات" تشكيلية، وعلى الأخص بتنظيم جرعات ألوانها، وبالقوة الإيحائية للبيئة التى تتولد عن الألوان الحارة والحيادية. لوحة "البازار الأزرق" مثال له دلالته عن عملها فى هذه الفترة. ما يسترعى اهتمامنا للوهلة الأولى هو كثافة التفصيلات، ولكن التفصيلات تتداح بفضل "نبضات" ليس من شأنها أن تريح العينين. وهكذا فإن تطلُّع فنانة لم تكن استشراقية إلا ظاهرياً فقط، أصبح تطلعًا تصويريًا بحتًا.

سرعان ما اتسعت رؤياها، استرعت اهتمامها موضوعات جديدة ساعدتها على أن تُطلق جماح خيالها بحريةٍ، من نحو مشاهد الطبيعة فى سيناء، والواحات، وبلطيم. ولكى ندرك مدى الحرية الواعية فى الوسائل التى استعانت بها، والجرأة فى إنفاذها، والسهولة فى كشف الطابع الواسع العريض للمشاهد الشاسعة وللمشاهد الأكثر حميمية على السواء،



٢٥٦- لوسى كارولين راينر في السيرك - ١٩٥٣



٢٥٤- لوسى كارولين راينر سيرك ميدرانو - ١٩٥٣

علينا أن نتفحص عن كثب لوحاته الباستيل الكثيرة التى رسمتها تحت أثر سحر المشاهد الطبيعية. ذلك أن تصميم اللوحة هنا قوى التعبير، وعارم الحيوية وحسى أحيانًا.

كانت تميل على الأكثر إلى المشاهد البرية الحوشية فى سيناء، ومن ثم عادت إلى الخطاطات التى صنعتها لكى تُكوِّن منها لوحات الصحراء؛ حيث نتعرف على وادى كيد Kid ووادى إصلا Esla فى خطوطهما العريضة. الأحجار العاصفة، وصخب التآكل، والفوضى الصماء فى الكُتل، كلها تحرك عالمًا تصويريًا كاملاً تحريكًا ساحقًا. ومن ١٩٤٢ إلى ١٩٤٦ كانت الفنانة تدرس مشاهد الحجارة، ومعنى التموجات الشاسعة الصاخبة للأرض، والهوة العميقة للوديان.

كانت تفتنها هذه العظمة العنيفة الرصينة الحوشية. نكتشف رؤياها الغريبة، وعبَّر حبها للشطح الخيالى عن نفسه فى هذا العالم المدلهم المظلم. عاشت الفنانة من جديد حكايات "ألف ليلة وليلة"؛ إذ انتقلت بها إلى هذا الإطار المثالى؛ حيث يختط السندباد والصياد والعفريت طرقهم المحفوفة بالأخطار عبر الجبال والصحارى.

وعلى هذا النحو فإن هذا العالم الأخرس للحجارة يتخذ معنًى، ويغدو ديكور ملحمة جديدة، تحت فرشاة راينر التى تحركها الحماسة. ترسم الفنانة هذه اللوحات العريضة بمقدرةٍ؛ إذ تبث فينا انفعالاتها أمام هذه المشاهد الفاصلة.

تستخدم الفنانة خامة التيمپرا فى الإعداد للوحاتها؛ مما يكسب العمل شفافية وطزاجة لم يكن الزيت وحده بقادر على أن يكسب إياهما فى سُلَّمٍ من الألوان على هذا القدر من الصرامة التى تستخدمها الفنانة فى المستويات الخلفية للوحاتها. ولنلاحظ – عرضًا– استخدامها الدقيق للرماديات، وللأبيض، وللبنى الضارب إلى السواد؛ حيث تصل الفنانة إلى درجة من الأستاذية الحقة. ومن ناحية أخرى، فإن لمسات حوشية عن قصد وتدبر تتناغم على التكوين بالاستعانة بـ"نقلات " معينة.

سلسلة لوحاتها عن طائر "أبى منجل" وعن طائر "البطريق" تكوِّن جانبًا آخر من عملها؛ ففى السلسلة الأولى حرصت راينر أساسًا على دراسة "حركة" الحيوانات؛ فنلاحظ هنا رؤياها التركيبية للموضوعات – اقتناص أكثر العلاقات حميمية، فى كل موضوع، على الروح الأولية للتكوين؛ بحيث نجد، بسهولة الخطوط العامة التى بُنيت عليها اللوحة، من ناحية إلى أخرى، والوسائل المقدرة لتنظيم اللوحة فى سلسلة لوحات "البطريق" Pelicam نرى رغبة حقيقية لاستخدام الألوان الصافية– الأصفر، وعلى الأخص الأبيض– مما يعطينا نغمةً حقيقية طازجة عن طريق توافقات عديدة.

فى نحو ١٩٥٢ بدأت راينر سلسلة جديدة من اللوحات موضوعها سيرك فيدرانو . وقد برهنت على

إتقان الصنعة فى هذا اللوحات. والواقع أن حرية اللمسة هنا واضحة، وتنم الألوان المستخدمة على معرفتها بالموضوع الذى تتناوله، تتغلب هنا ألوان الرمادى الداكن، الأصفر - البرتقالى، والأحمر القانى. أما الحركات التى تنفذها بكثير من شطح الفانتازيا فهى طبيعية تماماً. نذكر هنا لوحات Caval-cade و"قزم السيرك" و"مناظر بهلوانية" وميكسيكانا la Mexicana

(٢)

ترجع أصالة أعمال إيريك دى نيميس Eric de Nemes إلى أن معرفته، المستندة إلى الذكاء بالتقنيات المختلفة توحى بمعنًى ثانٍ للتعبير التشكيلى عنده، وإلى الأشكال المحسوسة لعالمنا الداخلى - وقد جُرِّد من علاماته العارضة - لكى تقودنا إلى نزعة ذهنية تزداد إلحاحاً باضطراد.

إن هذا الفنان النازع نحو الإنسانى فنان محتدم، طلعة، يمضه القلق. رسالته حسية وذكية، إلى درجة أن حدود التشخيصية ووظيفتها تتلاشى، وأن رؤياه الخاصة تؤكد رغبته فى ألا يلجأ إلى التعبير النهائى عن التقاليد بل فى أن يكتشف متطلبات الأسباب الجديدة لحيويته.

ومع أنه ينتمى، بالانفعال، إلى التقاليد الفنية لأوروبا الوسطى، فإنه - على نحو خطير - يُدين العنصر الأدبى الذى يسودها غالبًا. وبنفس القدرة، ومع أنه حداثى الروح، فإنه يدين مثالب المراهنات والمغامرات الفنية السهلة. إن هذا الموقف فى فهم "المدارس" و"الأنواع" يجعل من إيريك دى نيميس فنانًا "راهنًا". وعلينا أن نتأمل، أيضًا، ما إذا كان ميله إلى المغامرة ونوع من التلفيقية (طيب المعدن) يُكسب عمله طابعًا طليعيًا يفاجئنا ويحيرنا بحيويته الذكورية.

ولنقلها إذن: إن هذا المحرك لقسمات الرسم هو أيضًا "محرك" للانفعال.

أعتقد أن ذلك هو السبب النهائى الذى يحدو هذا الفنان إلى أن يتصور مثالاً لما هو "الجميل" ومعنًى له.

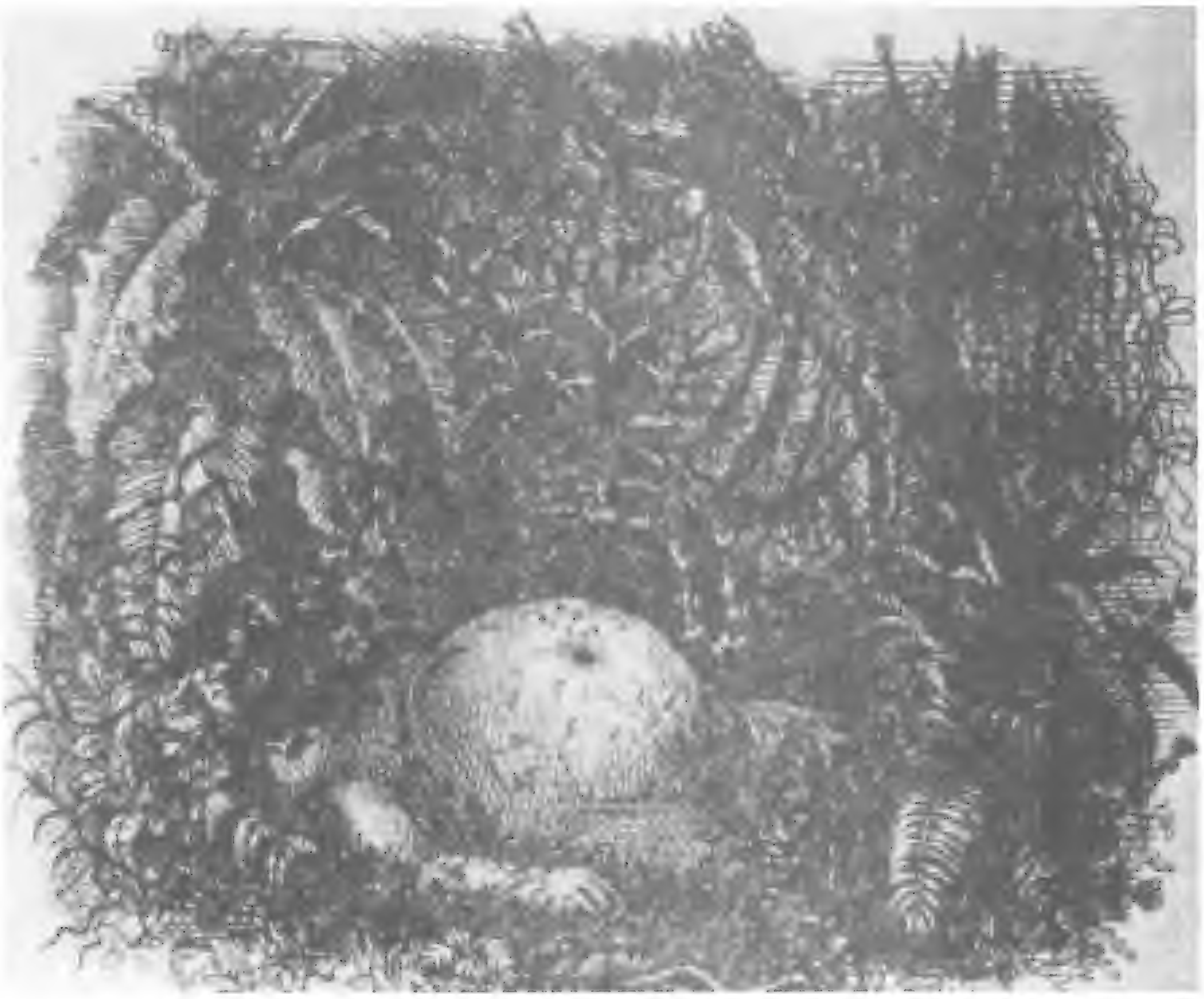
والواقع أن الوجوه عنده- وهى مثالية وعميقة الواقعية معًا فى حركتها المستكملة التى لا مقاومة لها نحو البحث عن أسباب جديدة للحياة- تكسب تطلُّعة حاجةً لأن "تحيا".

ذلك أن دى نيميس يجد المثال فى ساحة الواقع؛ إذ يؤكد - فى طوايا الواقع- ما تفرضه علينا التساؤلات التى يُوحى بها. فضلاً عن أن الذهنية فى عمله تتأتى عن ذاتية يُوحِى إليه بها الموضوع، وتُلزمه أن يبقى على هامش الحسابات الباردة التى يمتاز بها المزاج الذهنى.

ومن هنا فإن موقفه الصادر عن الذكاء يغذوه نسغ حسى ناضج إلى حد لا يُضارَع . إن هذا الفنان



٢٥٨- إريك دى نيميس القارب الذهبى - ١٩٤٦



٢٥٩- إريك دى نيميس القارب الذهبى - ١٩٤٦



٢٦٠- إريك دى نيميس   باولو فرانشيسكو - ١٩٤٧

الذى يحسب حساب كل شىء يجد لعبته فى هذه الحسابات: إنه يتصور كل المشكلات فى إطارها العام، ويطمح إلى إيجاد تآلفٍ بين أكثر العناصر تنافراً مدفوعاً بحاجةٍ داخلية إلى "الفضول البنائى".

ومن ثم فإن دى نيميس إذ واجه بين شهوته التى لا تُنقع غلتها فى الفضول وبين حاجته فى ألا يحتفظ إلا بالجوهرى، استطاع أن يُرسى أسس الحوار بين الإنسان وبين الفنان الذواقة، والحوار مع هذا الأخير وحده. إن فنه يستهدف المثقفين وأصحاب الذوق الرفيع.

وبذلك يُوجِد أسساً للتنافس، ويُدين السهولة والخضوع للموضة، ويبث روح الحماسة.

لذلك فإن دى نيميس - إذ لا ينتمى إلا إلى تقاليده الخاصة- يصل إلى هذا التوازن ، هذا المفهوم العالمى



٢٦١- إريك دى نيميس القارب الذهبى - ١٩٤٦

المتنوع للنظام الذى يُدرجه فى تيارٍ فكرى قريب من مدرسة باريس.

إن هذه الروح التى تحتفظ بذكريات من أصقاع الشمال، والتى تتأقلم مع الفكر الرمزى، ويخامرها ما هو أكثر من التعاطف مع السيريالية، تحمل إلينا رسالة مثقلة بإسهامات المثل الأعلى لأكثر المدارس أصالة. إن التصوير الذى رسمه "الجحيم" (دانتى) ولـ"الحكايات" (سيريل دى بو Cyriel de Baux) مروراً بالرقصة المقبرية (سلسلة من ستة رسومات بالحبر الشينى) والقطرس le Minotaure، و"الساخرة" la Sor-ciere و"بعد ظهر حيوان" l Apie-Mididun Foune، و"القارب الثيمل" le Bateau lvre و"الرحلة" le voyage لبودلير ، و"الأغانى السرية" le Chants zecrets و"رأس برونزى" Tete de Brnye (مجموعة أدريان دى منشه Adrien de Menasce حيث يواصل الفنان والمثقف الذهنى رحلتهما نحو الحدود القصوى للذة ومضض اكتشاف الذات.



٢٦٢- إريك دى نيميس — القارب الذهبى - ١٩٤٦

إن عمله الصادر عن الشك، والذى يتولد ويحيا عن حافز تطلُّعٍ حارٍّ باستمرار بحثًا عن نظام حى يتجاوز بذكائه الإمكانيات المألوفة للتوازن الكلاسيكى في عصور الانحطاط الجمالية.

(٣)

لم يعطنا التصوير المعاصر المقدرة على تذوق البحث فقط، بل أعطانا، أساسًا وفوق كل شيء، الهوى المشبوب بالبحث. إن فنان القرن العشرين يرى أن العمل الفنى لا قيمة كبيرة له إذا لم يكن التعبير المستخلص منه تعبيراً عن القلق؛ أى القلق التشكيلى بعمق الذى ينطوى على النغمات المتضمنة فيه، على قرابة بالفكر فى مادة تتطلب حسًا بالواقع المادى- ومهما بدا ذلك من مناورة - تتطلب أيضًا هوية روحية من هناجا، مصطلح "روحية المادة" الذى يوحى تمامًا بدراما التصوير المعاصر.

مارجو ڤييون Margot Veillon إحدى فنانات "المادة



٢٦٣– مارجو ڤيون «ميناء نيلى»

الروحـيـة"، وهى من بين فنانينا تمثل، لأعلى درجـة، روح التعريف الذى نعطيه هذا المصطلح.

مـجـمل إنتـاج مـارجـو ڤـيـيـون الذى يميل إلى "التشخيص" يمكن أن ينقسم إلى ثلاث مراحل مختلفة فى روحها وفى أهدافها. ومع ذلك فعلينا أن نعترف أن الفنانة قد عرفت كيف تقرب بين معطياتها غير المتشابهة، وذلك بنفاذٍ فريد لروح هذه التيارات، وهى أيضًا قد تناولت – فى علاج كل منها– هذه التيارات بحس نقدى لا هوادة فيه وحاجة مستمرة للبحث والتقصى.

تمتـد سنوات دراسـاتها حـتى ١٩٣٢، وطيلة هذه الفـترة استخدمت تقنية أصيلة هى تقنية تصـويرية أكثر منها تشكيلية. وقد علمتها هذا السرَّ نحاتة روسية تعرفت عليها فى باريس، هى سونيا بينوفيتش Sonia Bahinavitch، وهو سـر يتكون من دقـة كـاملة وضبط يكاد يُشفى على الجفاف فى التفاؤل، ويترك للسرد حرية أكثر مما ينبغى. كل موضوع يُرسم على حدة، تتحدد خطوطه المحيطة عن طريق قسمات بطيئة مـعضلة تتيح لنا أن نتـصـوَّر الوسط الذكى يحيط بالموضوع وإمكاناته المختلفة من حيث المنظور. تنقطع هذه الحرية عن روح معينة للتكوين، وذلك عن اختيار عفوى، سواء كان موفقًا أو غير موفق، يمتُّ بالقُرْبَى – فى بنيته النهائية – للسيريالية.

ولحسن الحظ استطاعت مارجو ڤييون أن تستعيد نفسها، على وجه الدقة، فى اللحظة التى أوشكت فيها أن تقع فى هُوَّة التصنُّع، وبشجاعة مرموقة أخذت تدرس الأساتذة، وعلى الأخص الفنانين الإيطاليين فى القرن الخامس عشر، وجوجان، وڤان جوخ.

إن هذا الخيار وحده يمكن أن يُوجِّه النقاد، وأن يعينهم على فهم الروح الجديدة التى تظهر فى أعمال مـارجو ڤـيـيـون. والواقع أن رسـامى عصـر النهضـة الإيطاليين قـد علَّمـوها عظمـة التـصـوير الغُفل عن الإمضاء[1] (على حد تعبيرها)؛ إذ تعرفه هى نفسها، وتطلق عليه "التصوير بامتياز". ذلك أن ڤييون "تحب التصوير الدقيق المتوازن توازنًا قويًا، بحيث لا يشطُّ الانتـبـاه لا عن الموضـوع ولا عن ذهنيـة وعـقـلانيـة التصوير"، ولكن ماذا يستطيع الفن، أيًا كان توازنه، من غير الحساسية؟ ومن ثم فإن مارجو ڤـيـيـون قد تطلبت من ڤـان جـوخ – وهو الأقـرب إلينا– تلك الخـصـيـصـة النادرة للتـصـوير المؤثِّر حيث تكتسب الدراما الشخصية للفنان، تحت مداعبة ألوانه، رغبة جامحة مشبوبة فى الحياة، وهكذا وجدت مارجو ڤييون طريقها، طريق الحساسية المحكومة بقوانين التـصـوير التـقنيـة. ومن هذا الانفـعـال الجديد تولَّد اهتمامها بمصر، لا من حيث الجانب العاطل غير المجدى من مصر، كما وصفه فرانسيس كاركو -Fran

---

(١) «كراسات م. ڤييون» نص غير منشور.



٢٦٥،٢٦٤– مارجو فيبون «غسيل الخضار»



٢٦٦- مارجو ڤييون طبيعة صامتة - ١٩٦٦

cis Carco فى "قصر مصر" Palace d'Egypt، ولكن مصر التى تفيض صدقًا وإخلاصًا، ملهمة شعر يعتمد على هيبة الذات هيبةً كاملةً دون نقصان، مصر حياة الفلاحة البسيطة التى تعجن خبزها أو تحصد محاصيلها.

ذلك هو عالم مارجو ڤييون؛ العالم الذى حاولت أن تفهمه، وأن تحبه، والتى ارتبطت به بعلاقات حميمية طيلة عشرين عامًا. ولكنها تضع المشكلة الاجتماعية، أولاً، بوصفها فنانة: أعنى بذلك أن هذه المشكلة لا تهمها بذاتها، بقدر ما تهمها العناصر الجديدة التى عليها أن تكتشفها حتى تصل إلى توافق بين الانفعال والشكل.

وقد وصلت مارجو ڤييون إلى ذلك - وهى بالغة الثراء داخليًا- بعد أن مرت بمحاولات لا حصر لها.

يتحرر الخط عندها؛ إذ يقصد إلى أن يكون خطًا تعبيريًا، لا صلة له بالرتابة، مشبعًا بحُميًا مترعة

بالحصافة والسخرية. للون سطوع جلى، موضوع على عجل، تحتفظ ترتيباته الموفقة بعفوية ليس فيها أدنى "حميَّة" زائفة، شأن صناع اللون، حيث الحيوية مصنوعة، وليست محسوسة.

بعد ذلك تأتى مرحلة الإنتاج الكثيف؛ حيث تُثبت مارجو ڤييون كل موهبتها. وقد أُطلق عليها مرحلة "التمزق"، ولكنى أجد هذا الوصف البربرى أدبيًا، نوعًا ما، وأُوثر أن أسمى هذه الفترة بمرحلة التضادات. ثلاثة أعمال من هذا الاتجاه الجديد جديرة بالاهتمام: "الطفل النازل من السلَّم" و"رقصة التحطيب" و"الموسيقيون المستنيرون"، نفى اللوحة الأولى يتجاوب تضاد الخطوط مع تنوع الألوان الخام لموضوعه ببراعة وذكاء. وتتأتى ديناميكية اللوحة بتدرج المستويات الداخلية، بينما يذهب الشكل العام إلى سلسلة من "الصدمات" الخطية الموضوعة بحيوية. أما "رقصة التحطيب" فإن تكوينها أكثر حياة؛ حيث تلعب تضادات الكتل التى تحددها ألوان زاهية، بحكمة وحصافة؛ مما يكسب الحركة طابعًا تعبيريًا صارمًا. أما لوحة "الموسيقيون المستنيرون"؛ حيث نجد علاقات الألوان منظمة تنظيمًا جميلاً، فإنها تستمد قيمتها من تشابك الخطوط تشابكًا ديناميكيًا. التصميم هنا حى، كله دعابة، وهو وحشى أحيانًا.

ثم تأتى بعد ذلك طريقة "تشخيصية" للفنانة، هى توليفة من تيارين سبق أن ذكرناهما: توليفة روح الكتل، والقيم الخطية. وقد أعطتنا مارجو ڤييون، بهذه الروح، سلسلة من لوحات الجواش والألوان المائية والمونوتيب والحفر وحتى الموزاييك وغيرها. وهنا نرى "حصافة" غريبة فى لوحاتها المرسومة أو المصورة أو المحفورة، توحى بالانطلاق، وباهتزاز ونبض الكتل، بالثقة فى اختيار الأحمرات والأصفرات والبنفسجات واستخدام الفراغات، ولكن ملء التعبير يتأتى أساسًا من الإيقاع الذى تفرضه الفنانة على تكويناتها. ذلك توازن وطيد، نحس فيه استمراراً للحركة، والدورة الحاسمة الباترة فى التناول، والتنغيمات العصبية للون، كما يتأتى التوازن أيضًا وأساسًا عن تطلب متكافئ للانفعال وللذكاء، مثبتة الفنانة فى عملها.

إن لوحاتها مثل "البياعون" و"ماخضة اللبن" مثال على ذلك، إلا أنه لا تقل عن ذلك قيمة لوحاتها الأخرى التى يتضح فيها التصوير على نحو أكبر، مثل مشاهدها الريفية فى قرية المعادى البدوية؛ حيث للون جاذبية رئيسية، وهو مصدر الانفعال التشكيلى، الألوان هنا منداحة اندياحًا خفيفًا، لها طابع حميمى، وفيها انفعال صادق مستمد من عمق الحياة اليومية.

* * *

إن الأبحاث الأخيرة لمارجو ڤييون ذات دلالة أكبر؛ إذ تشتمل على عملها التشخيصى الذى تصورته ونفذته منذ ١٩٥٥.

من ناحية أخرى، فإنه يبدو من الغريب أن فنانة حديثة على هذا القدر من الثراء والهوى المشبوب بالخطوط والألوان لم تسعَ إلى التعرية الأولى للتعبير

عن انفعالاتها. وصحيح أن الموتيفات عندها لا تعوق الجوهر التشكيلى للعمل، ولكن من المثير دائمًا أن نرى خلف البصرية الواقعية لعملها "عين" التجريد؛ فقد جاءت هذه اللحظة.

من المثير للاهتمام أن نعرف الحوافز التى كانت وراء هذا التطور. كانت مارجو ڤييون تبحث – منذ وقت طويل – عن مادة تصويرية مستمدة من الحياة المادية التى يمكن نتيجه لإيحائها أن تجعلها تجريدية أو على الأصح أن تضفى عليها لغة تجريدية. وقد وجدت هذه المادة فى جبال مصر الصحراوية: الرمال متعددة الألوان بسلالمها الأولية، الأحجار، حصى البحر الأحمر أو الواحة البحرية.

وأمام هذه الوحدة الموحشة فى الجبال والصحارى وجدت الفنانة نفسها فى مواجهة مشكلة جوهرية فى الفن المعاصر: كيف يمكن حل معادلة صحيحة أبدية طيلة كل الأزمان هى معادلة علاقة الأشكال فى الفراغ بالبعدين الأولين للوحة؟ كيف العبور من المربع إلى الدائرة، ومن المكعب إلى الحلقة؟ وبعبارة أخرى كيف يمكن أن ينظم اتجاه الخطوط التكميلية بنفس القدر الذى نظَّم فيه حوشى المرحلة الثانية وتكعيبها مستقبل الألوان التكميلية؟ ماذا يمكن أن يكتشف المرء أيضًا من حيث سلُّم الألوان من الانتقال من شكل مطلق إلى شكل مطلق آخر؟ وأى مكان يشغله إشعاع الخط المنحرف بالنسبة إلى النور الكامن فى المنحرف؟ وكيف يمكن أخيراً إخضاع التنويعات الأصلية للطبيعة فى الضوء الكامن للوحة الموضوعة على الحامل؟

ذهبت لعبة التجريد بمارجو ڤييون إلى شوط بعيد بل إلى أبعد مما تنبأت به. إن اللوحات الأخيرة التى رأيناها فى مرسمها تثير بعض هذه المشكلات. ومن أكثر الأمور دلالة: حركة الخطوط الاختزالية فى علاقاتها بالخطوط المنحرفة. لعبة الأشكال المحيطة بالمحور نفسه والعلاقة بين العموديات والمنحرفات توليفة شبه الخط الدائرى المحيط بالمربع الذى يتجاوب مع تعدى المستطيل.

إن هذا الجزء الذهنى من العمل لا ينتهى به الأمر إلى الجفاف. على العكس، إن له دلالة كبيرة؛ ذلك أن عنصراً مادياً يلعب دوره، وتُعالج سطوح اللون وفقًا لأوضاعٍ مختلفة للغاية من التحبيب والتضوىء تمتزج غالبية الأصفرات والأحمرات والأبيض الساطع فى رماديات أساسية وفى أسودات ضاربة إلى البنى، ويتجاوب كل ذلك مع تنويعات الخط البارز ونسيج الفقرات التكميلية.

إن صنعة مارجو ڤييون متينه وطيدة؛ إذ إنها يمكن أن تواجه الزمن بلا خشية. تستخدم منتجًا كيماوياً نقدمه تسهيلاً للأمر باعتباره نوعًا من الصمغ لا لون له استُبعد منه أى نوع من الحامض الذى يمكن أن يؤدى إلى تغير فى اللون دون أن ندخل فى الاعتبار الصعوبات التى تظهر أمام باحث طُلَعة إلى حدٍّ يقل أو يكثر: امتزاج بلوراتٍ معينة مع الأحجار فى تزاوج



٢٦٧- مارجو ڤييون «طبيعة صامتة»
(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

للألوان التكميلية، مثال ذلك سُلَّمٍ من ألوان الأبيض والأزرق والأحمر، ولعب يوشك أن يكون متجانسًا بالأصفر والأحمر والبنى... إلخ.

وهكذا نرى أن الجانب التقنى من العمل مثير إلى درجة كبيرة. والجانب الروحى لا يقل عن ذلك إثارة، وأعنى بالجانب الروحى جانب الذكاء الصاحى. خلاصة القول إن العلامة الجوهرية لهذا التصوير تكمن فى سعة التكوين؛ مما يفتح إمكانيات كبيرة للغاية أمام الحلم وأمام التجريد البحت. أشكال فى حالة توازن، خطوط ذات سطوة كسطوة التعاويذ والرقى، سحر سرى فى أصداء اللون: تلك مشكلات وطموحات حقيقية، مطلق تشكيلى ينطلق على الطرق العريضة لمصالحة بين الروح والمادة، وبين الشكلى واللاشكلى.

* * *

وعلى سبيل التلخيص أقترح فيما يلى أن الثوابت العامة لعمل مارجو ڤييون هى أولاً حبها للبحث. تُعرِّف الفنانة نفسها بأن تقول: لا أفهم كيف يكتفى



٢٦٩،٢٦٨- مارجو ڤييون «إيقاع»

رسام بأسلوب واحد للتعبير. تتضح مسيرة مارجو فييون انطلاقاً من هذا الاعتراف الجوهرى. لقد حيرت بعض النقاد، وآمل أن تستمر فى أن تثير حيرتهم حفاظًا على موهبتها. ليس ذلك لأنه لا توجد هناك تغيرات كبيرة فى عملها، ولا لأن هناك أساليب لا علاقة بين بعضها بعضاً، ولا لأن هناك حاجة للتجديد دون روح نقدية ذاتية، ليس الأمر بذلك من شىء. إن مارجون ڤييون على العكس حالة فريدة تكاد تكون غير مسبوقة بين الرسامات. كل شىء فى عملها يصدر عن تطور من أكثر التطورات صرامة ومنطقية مما يُتاح لفنان أصيل. لم تترك شيئًا لصدف الخيال، بل يبدو أن ما هو غير متوقع كان محسوباً حسابه، المعجزة تكمن بالضبط فى أن هذه الحسابات تبدو منطقية وغير متوقعة على السواء. تتسع ساحة التأمل التشكيلى عندها حتى تصل إلى المغامرة القصوى للخبرة الإنسانية الكلية: تنوع الأنواع، السعى إلى المطلق، الخيال عارم الحيوية، المنطق الكامن وراء المبادئ الأبدية للتوازن الذى يُعيد إبداع الحياة والفكر معًا.



٢٧٠- بورشار سميكة «سماك من سيدى مبارك» - بلطيم



٢٧١- بورشار سميكة الشعر الشعبى - ١٩٤٩

وانطلاقًا من ذلك، فإن هذا القلق عند مارجو ڤييون يثير أمام مُتلقى فنها أحد الثوابت الأخرى فى عملها، وهو هبة الحياة. إنها فنانة الحركة، وهى أيضًا فنانة التوازن، ومن هنا تظهر ثنائية موهبتها: شهوة عارمة للحياة، وحب حاسم للتوازن .

(٤)

إن ذكريات الطفولة تفسر غالبًا أسرار ما تحت الوعى عندنا، وهى التى تسم بميسمها أساليب التعبير المختلفة، وتؤثر على الفنان فى تطورها الخلاق تأثيرًا يتراوح ما بين القوة والخفوت. تمضى السنوات، ومهما تطورت رؤيانا ومهما كان التغير فى إطار وجودنا، فإن بصمات الطفولة تبقى قوية وحية إلى حدٍّ مخيف، بل إنها تبدو كما لو كانت واقعًا محرقًا فى عمق كياننا الخفى. البرهان على ذلك فى عمل ميكايلا بورشار سميكة Micaela Burchard Simeika، ومنذ صباها الباكر قامت ميكايلا بأبحاث شديدة التنوع عن اقتناع حاسم بأن تفضى سر كل شعب،



٢٧٢- بورشار سميكة فتاة - ١٩٦٠

(متحف كلية الفنون الجميلة - الإسكندرية)



٢٧٣- بورشار سميكة منظر خلوى موحش - ١٩٥٣



٢٧٤– بورشار سميكة كنيسة سانت روش – ١٩٥١

وأن تكشف التحليات الفنية المختفية تحت أعماق الطبقات البائسة، وأن تُظهر فى النهاية الشعر الذى ينبع الرؤيا الواعدة والمثقلة للعمال فى غمار عملهم، ومن هنا نفهم أن عملهم، ومن ثم نفهم أن عملها، مشبع بتياراتٍ من الشجن والوحشة، وأحياناً من البهجة والصدق.. ذلك هو الوجه الآخر من عملتنا المشتركة، الوجه الأمر من وجودنا.

فإذا فرغنا من ذلك فلنتتبع التطور التشكيلى فى عمل هذه الفنانة.

منذ اللمسة الشهية للمساتها؛ إذ تتناول الحية البرازيلية حتى التوزيع الأوركسترالى الباهر الذى تلهمه إياه ضفاف النيل العريق، عبوراً بباريس، وهو تصوير صافٍ أحياناً أو معتم قاتم، مفرغ خاوٍ أنانى، وأحياناً ملىء وحى، أو تصويرها للهند بروحها الصوفية الخشنة، استعادت هذه الفنانة سلَّماً كاملاً من الذكريات الثرية بالإيحاء، بفرشاة محمومة ذات لمسات وثيقة أساساً ثقيلة الأنفاس ومريحة فى آنٍ معاً.



٢٧٥- بورشار سميكة كنيسة القديس - ١٩٥٣
(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)



٢٧٦- بورشار سميكة سمكة الصحراء - ١٩٥٠

إنها تقدم نفسها لنا بصدقٍ يكون سحريًا، يتطور عملها بتطور انفعالاتها الإنسانية والمحضة والأقرب إلى جوهر كياننا؛ لذلك فإن لوحتها "كريسماس فى البرازيل" تقتنص بكل تلك الحُميًّا أكثر العناصر تنوعًا مما يخلق مناخًا يطمح كلُّ عنصرٍ فيه إلى العالمية، وحيث كل فقرة من هذا المشهد الفانتازى- إذ كل حيوانات الجنوب حرصت على أن توجد - إيحاء مفاجئ روحه مازالت طازجة بكرًا، نتعرف عليها بفرحٍ فى شعر الألوان التى تُبدعها.

فى لوحتها "جوديت حالمة" تجد التعبيرية صياغة جديدة. إن التكوين بسيط فى حد ذاته ومجرد من كل أثر للتقاليد المريحة. والخطوط القوية تُؤتى أثرها العام المركز فى الجزء العلوى من اللوحة، وعلى الأدق من الخط الذى ينطلق من اليد المنقبضة إلى الشفتين الحسيتين مرورًا بالدقن الذى ينم عن استعلاء.

إن البساطة التى يُعالج بها هذا الجزء المركزى ينمُّ عن مقدرة للنفاذ إلى العمق النفسى. عرفت ميكايلا بورشار أن تكسب فازه الأزهار الكبيرة، والثوب الشرقى المزخرف، والفراشة الرمزية، قيمة كامنة تتجاوب تمامًا مع الخطوط الأساسية للوحة، وبنفس القدر فإن تعبير الوجه بكل قوته، وفن تناول صياغة اليد، قد أسهم فى التوفيق الذى صادف تلك اللوحة.

لم يظهر اسم ميكايلا بورشار إلا فى مايو ١٩٤٧ عندما عرضت فى جاليرى جون كاستيل jeanne Cas-tel أربع لوحات مهمة: "شاعر الشعب"، "الألم"، "سيماوسرافيا" Semaosaravia، "فتاة باهية"، وسوف تؤكد مسيرتها الفنية بأبحاث جديدة أكثر حسمًا. فإذا لم تكن لوحاتها أساسًا تستند إلى التكوين فإنها تشى باهتمام بالإخراج صادرٍ عن مقدرة كبيرة. صورت هذه اللوحات فى البرازيل، وهى تبقى على ذوقٍ واضحٍ فى إثارة الألوان الأخضر والأحمر والأحمر القانى. ومن المجدى أن نشير إلى أن ميكايلا بورشار - فى هذه المرحلة - كانت تميل إلى أن تجعل ألوانها خافتة، وبخاصة فى سلُّم الأحمر القانى الذى يعطى تأثيرًا بأنه صادر عن عجينة قديمة للون.

* * *

تأتى بعد المرحلة البرازيلية أعمال نفذتها الفنانة فى باريس. هنا يرتفع سطوع الألوان لتصبح العجينة أكثر ثراءً وأقوى إيحاءً، وتتجاوب عن كثبٍ مع صدمه الإلهام المستمر لهذه الموهبة فى ارتجال مشهد وفى أغرب الوقائع. باريس - عند هذه الفنانة - مدينة كبرى يغلفها الضباب، وتحيا الضواحى من جديد بكل ما تتسم به من شطح خيال، واللون يغلف البيوت القديمة فى آخر انعكاس لضوء النهار الذى يبدو كأنه يعانى من الألم : معابد البؤس الإنسانى. إنها تصور بالتناوب قصيدة شارل إتيان Charles Etianne "بيت الموت"، كما تصور دراما "جائع الزهور الأعمى" و"بائع الجرائد فى الحى اللاتينى" و"مواقع سان سيفران ذى السبحة"، وتزدهر موهبتها كل الازدهار فى لوحة "اللوفر تحت القمر الأبيض" ولوحة "مهد

القديس روك"، وأخيراً لوحة "سيدتنا عذراء الصيادين". نقف برهة أمام هذه اللوحة الأخيرة؛ فهى تمثل مرحلتها الباريسية، وتؤذن بروح إنتاجها المصرى اللون هنا هو صاحب السيادة؛ فهو الذى تحلق فى رؤيا للفنتازيا القاسية. فالمرء يشعر بالارتياح أمام هذا المشهد؛ لأننا نحس أن ما كان غالبًا فى تنفيذ لوحة ليس تمثيل أو محاكاة مشهد طبيعى ما، ولكنها اللوحة الحيه لحالة من حالات الروح.

* * *

عندما تأتى الفنانة إلى أرض النيل فإن موهبتها التى تسعى دائمًا إلى إيجاد لغة جديدة، لا تفرض نفسها إلا بعد سنتين من العمل المتصل وعن طريق شغلٍ كنا نتمناه أكثر خضوعًا للنظام. تقل العجينة التعبيرية التى كانت تستخدمها الفنانة أكثر فأكثر، بل إن إيقاع لوحاتها يصبح أكثر خضوعًا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن ميولها فى التلوين التى كانت حتى عندئذ تفضى إلى تعتيم فى النغمات تحول عنه أو تماس ليس مع مصر فحسب، بل إلى وضاءة شرقية.

نحس هنا أننا نحيا حكاية من حكايات "ألف ليلة وليلة"، ومع ذلك فيا لها من سلالم لونية تبلغ حداً بالغًا من البساطة والصدق. إنها تصل هنا إلى الموقع الأسمى الذى ينتهى إليه فنان يسعى إلى إبداع وهم يظلُ مع ذلك حقيقيًا. وأعنى بالحقيقى الذات، وحقيقة الطبيعة التى ليست هى الحقيقة التى نراها، ولكنها الحقيقة التى يجب أن نعرف كيف نقرأها خلف المظاهر التشخيصية. فهمت الفنانة مصر بل نفذت إلى عمق هذا الشعب الذى يحتفظ بتقاليده احتفاظ المحب، الذى لا يهاب أن يواجه الحياة الحديثة مع إبقائه على تحفظات معينة لا يستطيع أحد إلا الزمن أن يزيلها. الموضوعات التى تعالجها الفنانة تقع فى داخل الروح، وليست فى شكل منتجات قديمة، ويغلب عليها العنصر البنائى كما يحدث فى قصيدة "الأمهات"، وفى حل مشكلة اللوحة فى "خبزنا اليومى"، وفى "الأسطورة المحلية فى لوحة" و"يجرى النيل على الدوام".

لوحة "خطيبة القرية" جديرة باهتمامنا على وجه خاص؛ ذلك أن الألوان المتموجة تنقل بإخلاص الجو الداخلى لمشهد مصرى تماماً، أما الديكور المعمارى الذى يستخدم فى المستوى الخلفى فينمٌّ عن معرفة بالمنظور وعن حسى كامن بالفراغات . سرعان ما تأتى بعد ذلك دراسات تتسم بالروح نفسها "مشهد من القاهرة" (بينالى البندقية ١٩٥٢) "يوم الخبيز" وخاصة "يوم العيد فى نقاده"، وهى تتسم بتنظيم بسيط زخرفى وجميل قريب من روح الجداريات. حرصتُ على أن أقرب بين هذه اللوحات الثلاث لسبب بسيط، ولكنه يثير مشكلة يجب حلها: متى وكيف تصبح اللوحة مثقلة أو غير مثقلة؟ نأخذ على سبيل المثال لوحة "يوم العيد فى نقاده" فنلاحظ التصور الذى تقدمه الفنانة لمشهد مركب؛ فهى تعارض بين

أجزاء تتركز فيها الخطوط وبين أجزاء أخرى يتحرر فيها الفراغ مما يوجد للمتلقى موقعاً ترتاح فيه العين وتزداد فيه حدة اللون نتيجة للتضادات.

بعد ذلك تزداد ألوان هذه الفنانة غرابة أكثر فأكثر يتجاور الأخضر - الأزرق مع الأحمر البرتقالى أو الأسود ذى الأصداء الغنية، بينما نجد أن السلالم المختلفة للأزرق تذكرنا بالعمق المقنع عند باتينير Pati-nir. إن عيون شخصياته التى يسكنها نور غامض ومتسائل يضيئها حلم مقنع إلى الأبد لا يهاب الموت، وينتمى إلى عالم الألغاز التى لا يمكن فض أسرارها، بل هى أن نذهب إلى حد أن تبث هذه الإنسانية فى صخور المشاهد الطبيعية فى أسوان، لوحة "الأحجار الراقصة" حيث الألوان الحمراء القانية والبنية فى غنائية الكتل الجامحة مكتسب دلالة الأحمر الساطع وتحمل اللوحات الآتية عن الهند تلك الحياة نفسها.

* * *

رؤيا ميكايلا بورشار قريبة جداً من شجال Cha-gall، وتذكرنا بأكثر من علاقة بأعمال س. دى سنلى S.De Senlis وأعمال چيورچ Goerg. نحس فى هذه العجينة الثرية نبض التردد والعذابات القاتمة واحتدامات الروح؛ حيث يصبح كل موضوع عنصراً من عناصر الحياة الحادة والحب أو السر الذى لا يفض.

يعكس عمل الفنان ماريدل Maridel سذاجة فطرية، وخشية، وتفرداً محيراً، وأنواعاً من الكبت الداخلى، كما يعكس رصانة مكتومة خفية أيضًا. فيا له من مزاج غريب لفنان. هناك مشاهد تحت سطح البحر تعمرها أسماك غريبة فى وسط طحالب وشعاب مرجانية، كما أن هناك أزهاراً - منها ما هو هائل الضخامة - فى تضوىء يعطى تأثير سر عميق وخشن غير معتاد ببرودة تكاد تكون جهنمية، وأخيراً بضعة "وجوه" تذكرنا بأعمال بالترام ماسيس Peltram Masses ، وهو ما آسفُ له شخصياً.

يرسم ماريدل لوحاته فى الأغلب الأعم على قماشٍ ذى حبيبات كبيرة، ويستخدم نتوءات القماش لكى يؤكد آثار عجينة كثيفة متخثرة غنية بكل المادة الإنسانية المشبعة بها.

إنه تصوير صاحب رؤى، بل تصوير شهيد صاحب رؤى . ماريدل يمس مشاعرنا، بل يزلزل قلوبنا، ويدخلنا بشكل ناعم، ولكنه مؤكد، فى عالم استطاع هو أن يخلقه، وهو المعنى النهائى لروح بهيمية فى هويتها البالغة صرامة قصوى.

ولكن أى سلام توحى به لوحة "قداديس الصباح"! يريد ماريدل أن يقول لنا إن البهجة لا تعرف إلا مرة واحدة: فى الساعة التى يشرق فيها فجر الحياة. وبعد ذلك يتآكل فينا ذلك الفراغ الهائل للحياة .

(٦)

لن يُستكمل هذا الفصل إذا أغفلنا اسم أنجلو دى ريز Anglo De Riz.

أنجلو دى ريز فتح الطريق للسرياليين فى مصر، ولذلك فهو جدير باهتمام خاص. إننى آسفٌ لأن أسلوب بداياته عارمه الحيوية قد فقد قوته، ويدهشنى كذلك أن عمل ليونورفينى Leonorfini – وهو عمل عارم الحيوية نتيجة للدراما التى تستغرقه – قد ألهم هذا التغير، ومع ذلك فإننى أشير إلى سلسلة من الرسوم بالجواش مستلهمة من حكايات إدجار آلان پو أو إلى مشهد الساحرات فى "مكبث" أو إلى أسطورة إيكاروس. استطاع هذا الفنان أن يكسب الجواش تأثيرات ثلجية؛ إذ استند إلى الخطاطة العامة التى تمليها عليه نزعته الأوتوماتية.

إن لوحة پو دثريi لـ "ى" المرسومة فى ١٩٤٥ تؤكد تطوراً أدبيًا بوضوح فى أسلوب أنجلو دى ريز . إن ثراء رؤياه وجانبه الزخرفى المستلهم من عصر النهضة الإيطالى يقفان على الضد من التعبير الغريب الجميل الموجع فى لوحة "ى" بعث الحياة فى الموت.

والتمرد المومض حنينًا إلى مرحلة من الزمن تندثر. والنضال المحتدم لروحٍ لا تريد أن تنتمى إلى الماضى: أية رؤيا عاصفة ومؤلمة. لقد وصل الفنان فى هذا العمل– ولعله لم يفكر فى ذلك– إلى عتبة الفانتازيا، لكننا كنا نتمنى أن نرى فى عمل الفنان تكوينًا وربما تصوراً تشكيليًا أكثر.

* * *

وأخيراً نذكر أسماء رينزو دافرنو Renzo Dforno الذى يعطينا تأثيرات وضاءة كاسحة فى لوحاته بالجواش، ولكنه يتخذ أسلوبًا زخرفيًا واضحًا وليس تشكيليًا إلا بأقل القليل. وسوزى جرين – فيتربو Suzy Green-Viterbo التى نجحت باعتبارها حفَّارة أكثر منها رسامة، وأخيراً دافورنو كاسوناتو Daforon Casonato الذى علَّم محمود سعيد أول عناصر التصوير، ولوحاته بلمساتها الخفيفة لوحات مريحة.

ج. رسامو الإسكندرية



٢٧٧– أنجلو بلو «باب الجمرك رقم ١٨»

(متحف الفنون الجميلة – الإسكندرية)

قبل أن نخوض فى دراسة رسامى الإسكندرية أود أن أؤكد نقطتين أساسيتين لهما طابع عام؛ إذ علينا أن نحدد أولاً المركز الذى يتطور حوله إنتاج هؤلاء الرسامين، ثم أن نحدد خصيصة تشكيلية مشتركة فى أبحاثهم المنصبة على التلوين.

يلعب أتيليه الإسكندرية بالفعل دوراً - غالبًا - فى الأنشطة الفنية فى الإسكندرية. كان آندريه ساسون Andree Sasson وسباستى Sebasti، ومحمد ناجى، وريشار Richar، وأ.تيرنى E. Terni، وسكاليت Scalet، ميتشيلس Michels، قد استهدفوا من إنشاء الأتيليه إيجاد مكان يُتاح فيه التنافس بين الفنانين وتسهيل التبادلات بينهم والمواجهة بين أكثر وجهات النظر تباينًا، وأخيراً مساعدة المثقفين على مواجهة المتطلبات المادية، وهو أمر محمود للغاية، وتحقيقًا لهذا الهدف نظمت دراسات للتصوير، وأدارها سباستى وساسون وكذلك أنجلو بلو وبابا چورچ.

ومع ذلك، فإنه من الإنصاف أن نعثر على الأخص بجدارة سباستى - وهو رسام متواضع وأكاديمى والسكرتير الدائم للأتيليه - وذلك فى مجال التبادل بين فنانى القاهرة والإسكندرية والفنانين الذين عبروا بمصر، وندين له بإقامة معارض مثل معرض چالنيس Galanis فى ١٩٣٥، ومعرض الفن البلچيكى، ومعرض الاستشراقيين، ومعرض جيرود، ومعرض مادكيه فى ١٩٣٩ وبمساعدة من متيشلس وجراب Grappe - مدير متحف رودان- قدَّم لنا سباستى مجموعة عظيمة من النحت الفرنسى المعاصر؛ حيث عرضت بضعة أعمال ل رودان، وبوردل Bourdelle ، ويجا، وبوم بون Pompon، وفى العام نفسه أقيم معرض للفن الرومانى، ومعرض للرسام اليابانى أوجويس Oguess . ومن ١٩٤٠إلى ١٩٥٥: معرض البورتريه التصوير اليوغسلافى الحديث، والفن الإسبانى، جيورج. وفى هذه الأثناء قام ليون هرزنشتين Leon HerzeStein بتنظيم وإدارة جماعة مسرحية.

ومن ناحية أخرى، فإننا ندين لشارل زهار "صديق الفنانين" - وهو رجل ذو قدر من الذوق الرفيع والثقافة العامة العريضة - بتأسيس "متحف الفنون الجميلة ببلدية الإسكندرية" و"المركز الثقافى لتلك المدينة" كرَّس شارل زهار أكثر من خمسة عشر عامًا من حياته لتحقيق هذا العمل الجميل، ونأسف لأنه لأسبابٍ شخصية كان عليه أن يستقر نهائيًا فى فرنسا.

النقطة الثانية التى نود أن نحددها تتعلق بخصيصة التلين التى نجدها عامة عند رسامى



٢٧٨- أنجلو بلو «أرض للبيع»
(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

الإسكندرية، والتى تفرقهم عن رسامى القاهرة: شفافية اللون ووضاعته، ومع أن هذه الملاحظة يبدو أنه ليس لها إلا قيمة نسبية ولا تصح إلا بالنسبة لنوع معين من التصوير؛ فمما لا يقل عن ذلك صحة أن المناخ قد لعب هنا دوراً معيناً: بعض الفنانين - وأخص بالذكر هنا أنجلو بلو - يُعيد إبداع الضوء والشعر فى مواقع من البحر الأبيض المتوسط تحل محل الجو المترب فى القاهرة وسماء صافية، أما الأفق الشاسع الذى يطل على البحر، فيؤكد من ناحية صفاء آثار جوية فى أصباح الربيع المونقة، بل حتى الضباب الشتوى يترك ما لا أدرى من الضوء الخاص الذى نجده على شواطئ البحر الأبيض المتوسط ينعكس فى اللوحات. هناك بذرة قادرة من الناحية التشكيلية على بعث مدرسة سكندرية متوسطية.

إن تصوير أنجلو بلو يمر من التعبير التشكيلى صارم الذهنية إلى محاولات لبلوغ فنٍ يستلهم الواقع مباشرة، ومن ثم يتبنى على السواء الحدود التى



٢٧٩- أنجلو بلو «سيدة شابة»



٢٨٠- أنجلو بلو ميكونوس - ١٩٣٥

يفرضها هذان القطبان، ومع ذلك فعلينا أن نلاحظ أن أنجلو بلو يُعبِّر عن المشهد الطبيعي بوسيلة تستند إلى دعامة عاطفية قوية، ويقبل كل ما يتضمنه التصوير داخليًا من ذكاء وذهنية في مجال تصورات تبدو اعتسافية، ولكننا نؤكد أن فهمه للمدارس يظل على الدوام فهمًا ذكيًا، ونادرًا ما يكون عاطفيًا.

إن حماسته للأساتذة الهولنديين، على سبيل المثال، تفسرها حقيقة ما يرغب فيه؛ أي أن يعطي لرؤياه الواقعية الشاعرية على نحوٍ طفيف هيكلاً وطيداً من التعبير المباشر البسيط المنظم، بل نحن نرى أن حساسيته تتصارع بحيوية لا هوادة فيها إلى أن تنظم نفسها، ومن ثم تزدهر في نسق من التكوين وبإرادة حاسمة أن تؤكد الجوهري في الخصائص، والجوهري عندنا نحن المحدثين يصدر عن الخط المستقيم وعن التكعيبية. ومن ثمَّ يحقق أنجلو بلو عمله في صراعٍ دائم يتكون من التفكير بعمق في أنسب الوسائل لمزاجه، ومن ثم فإنه يختزل هدمه الواقعي ويؤكد سطوة الوسيلة الذهنية. إنه أحيانًا يحاول أن يقلب النظام الذي كان قد خضع له، ومن ثم فما أندر ما يمس مشاعرنا، ولكن كم يمكن لهذه الممارسة من جدوى! أعرف بضعة رسوم لأنجلو بلو تمضي على هذا النسق فيها شيء من استلهام إنجر Engri من نحو لوحاته "للعاريات".

وسعيًا إلى تجديد نفسه قبل أن يتقاسم رسمه مع محمود سعيد مخرج الفنان من هذه التجربة أحدهما أكثر إنسانية، والآخر الباروكي أقل . **لقد أعطى أنجلو** بلو أفضل ما عنده في الفترات الانتقالية؛ **أي فترات** رد الفعل على نسق كان قد تبناه في مرحلة **سابقة،** أي في تلك اللحظة التي ينتظر فيها المرء على عتبات أنساق جديدة.

(١)

نتحدث هنا عن الفترات ما بين ١٩٣٥و١٩٣٩، حيث رسم أنجلو بلو مشاهد طبيعية مدهشة لجزيرة ميكونوس، كما رسم سلسلة السيرك، وفي نحو ١٩٥٠ رسم المشاهد الطبيعية للإسكندرية؛ حيث اكتشف الشعر الحميم الحقيقي عن طريق الضوء والخطوط العريضة المتناغمة فيما بينها، بينما اختزلت هارمونية الألوان إلى اللعب المبسط بالتنغيمات.

إن الخصيصة المشتركة التي أسميناها فترات انتقالية هي قدر من التجديد في التعبير بفضل الشعر. ففي مشاهد ميكونوس من بين غيرها، فإن الخفة الكبيرة لعجينة اللون تعطي مناخًا من الصفاء والطزاجة. أما البناء المسيطر على اللوحة – في مرحلة ميكونوس– فهو يتجاوب مع توازن نجد فيه أن للألوان مقدرة على اختزال المسطح إلى هارمونية للمستويات تتحقق عن طريق كتل كبيرة فيها تهوية مقصودة.

أما من ناحية التلوين فقط بلغ أنجلو بلو قدراً استثنائيًا من النضج في استخدام ألوان غالبة ذات نغمات باردة، أما النغمات الحادة فلم يكن يفيد منها

إلا فى "النقلات". نلاحظ مع ذلك أن أنجلو بلو يعبر عن نفسه بسهولة أكبر عن طريق الخط لا عن طريق اللون، وذلك على وجه الدقة من خلال التكوين الذى يبرز العلاقات بين القيم الخطية والانفعال الذى يستخلص من الموضوع؛ بحيث يحيا العمل الفنى حياة داخلية.

فإذا كانت واقعيته تخذله أحيانًا فإن الاقتصاد فى الوسائل يكسب العمل أهمية تشكيلية لا تُنكر. لوحة "مشهد من فيجارى" تتسم من وجهة النظر هذه بطزاجة الانفعال وبحياة تتعارض على نحو غريب مع لوحات أخرى تقترب موضوعاتها من موضوع هذه اللوحة. يقوم أنجلو بلو هنا بحل وسط بين واقعيته الشاعرية وبين ذهنية معينة هى من خصائصه وحده.

ومن ثم نرى أن المهمة ليست سهلة أمام أنجلو بلو؛ فعليه أن يُجرى تسوية بين اتجاهين تصويريين يحس نفسه مدفوعًا إليهما على السواء، ولكن يمكن أن يدمر أحدهما الآخر فى الجوهر.

انتهى عمله على نحو طبيعى للغاية بأن يتخذ التعبير " العالم" الذى نعرفه عنه، حيث يتنازع الرسام غالبًا مع الصانع التقنى، ذلك درس جدير بالتأمل.

(٢)

إن ما يدهشنا للوهلة الأولى فى فن بابا چورچ هو اللمسة الواثقة التى تتحقق عن طريق موهبة أقل عمقًا وأقل دقة يمكن أن تعتريها صلابة وجمود. إن بابا چورچ قد ظل كلاسيكيًا فى مفهومه للصنعة، وانتهى إلى واقعية تؤثر فيها الروح الإغريقية تأثيرًا قويًا. وليس أقل من ذلك صحة أن هذا الفنان قد انطلق من حماسة مستلهمة من دلاكروا، ووصل إلى حرية فى التنفيذ نجدها أقل عمقًا عند بعض الفنانين الآخرين الذين ترفعهم الموضة ويقترب أسلوبهم من أسلوبه. سوف يقول البعض لأنه إذا كان قد كسب بما لا نهاية من كونه قد اتبع إلهامه فى الغالب الأعم، وإنه قد أصبح أقل انصياعًا لتعاليم الأساتذة فلعله عندئذ كان من الممكن أن ينتج عملاً يمتاز أكثر بخصائصه الشخصية. خطأ: ذلك أننا على وجه الدقة، فى هذا السجن الذى تزجنا إليه التأثيرات المختلفة؛ إذ نخضع لها ضد أنفسنا قليلاً نصل عن طريق العمل إلى أن نوجد لأنفسنا مكانًا فى حركتنا، ونحرر أنفسنا من العقائدى.

ومن ثم ليس هناك أدنى علامة على الصرامة فى عمل هذا الفنان؛ إذ إنه واعٍ بالمكسب الذى لعله كان قادرًا على أن يحده فى حياة الأشياء ينفذ إلى أعمق فى سر الأشكال ولا يحتفظ منها إلا بما هو علة وجوده.

ومن هنا تأتيه فكرة تبسيط الخطوط المحيطة فى لوحاته مما يضعه فى الوقت نفسه على هامش الحركة التصويرية الراهنة؛ حيث تعوزها الإنسانية غالبًا، وحيث نجد أن التبسيط لا يخضع دائمًا لتطلب عضوى يحسه الفنان: تلك تأثيرات تضعه فى مكانة أقل من ماتيس وأقل من موديليانى. ويبدو أن



٢٨١- أرستيد بابا چورچ «الفسقية»

(متحف الفنون الجميلة الإسكندرية)

الرسامين المصريين عليهم أن يحتفضوا بهذا الدرس الذى تلقيه عليهم لوحات بابا چوچ : التشويه بلا شك مفيد، وأحياناً لا غنى عنه بالنسبة لمزاجنا الحديث، ولكن علينا أن نعــرف أين وكـيف تحـدث هذه التـشويهات التى إذا دفع بهـا إلى حـيث تكون بلا جدوى فإنها لاتقوم بأى دور تشكيلى. ومن هنا فلا يجب أن يفلت المنطق من تمحـيص الفنان أمـام عملــه.

وتصبح الصعوبة أكثر جدية فى اختيار الألوان. لقد فهم بابا چورچ بعد عدة دراسات وكان ذلك فهماً نهـائيـاً. إنه لاغنى له عنه أن يضع اللون تحت ظلاله نفسها.

ومن ثم استطاع بعد أن اكتسب ثقة بخبرته أن يستمتع باللون، وأن يسمح لنفسه باستخدام لون التوت الغالب (وهو لون لا يؤتى نتيجة ملموسة فى لوحة مثل "الطفولة البائسة"، وتدريجياً سوف ينفذ



٢٨٢- أرستيد بابا چورچ «البحيرة»

(متحف الفنون الجميلة الإسكندرية)



٢٨٣- أرستيد بابا چورچ الطفل الأحمر - ١٩٥١

(متحف الفنون الجميلة الإسكندرية)



٢٨٤- أرستيد بابا چورچ (معبد دلفت)
(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

بابا چورچ نقلاته باللون وليس بالضوء لوحة "النزول من على الصليب" (١٩٤٦) مثال واضح على شخصيته الفنية.

إن ما يلفت أنظارنا اساسًا فى هذه اللوحة هو هذا المزج بين العنصر التصويرى وبين إنسانية عميقة ينصاع لها اللون: البنفسجى فى العمق والتنغيمات الصفراء والحمراء يوازنها مثلث المستوى الأول. إن "الفردية" الواضحة فى كل من هذه المجموعات (المسيح من ناحية، والحرس من ناحية أخرى) تسهم فى أن يكون التكوين أكثر وثاقة من حيث روحه التشكيلية. فى هذه اللوحة نجد أن بعض الأجزاء مثل العذراء وجسم المسيح ونداء القديسة المجدلية تؤكد بتجردها التعبيرى خطوط جوٍّ من التعاطف والمضض المعذب.

بهذه الروح التصويرية يعمل بابا چورچ فى لوحاته أربعة فرسان من رؤيا يوحنا؛ إذ تخلص منها شاعرية خشنة تذكرنا بأستاذ طليطلة.

وبروح مغايرة تمامًا أعطانا بابا چورچ سلسلة من اللوحات بالقاهرة القديمة وتصويرات لكتاب "الرحلة إلى الشرق" لجيراردو نرڤال؛ حيث يطلق العنان لشطح خياله باعتباره رسامًا عصبيًا وللجانب الروحى

للاذع العميق منه هنا يتأكد بابا چورچ باعتباره رسامًا من الطراز الأول، ذلك أن تنغيمات الألوان تحتفظ فى لمساتها المتعجلة بالبصمة الحادة الباترة لشخصية واثقة من تعبيرها .

ومن هنا يمكن لنا أن نؤكد أن بابا چورچ يجب أن يوضع فى الصف الأول من الرسامين السكندريين الأجانب. والواقع أنه أفضل من أى رسام آخر يتيح لنا أن نحس "روحية" المادة المصورة.

(٣)

أندريه ساسون Andree Sasson رسامة من رسامى البورتريه النادرين المثيرين للاهتمام فى مصر(١) .

مزاج فطرى جامع، مقدرة على اقتناص القسمات الجوهرية التى تصنع الفرد، بذلك تصل هذه الرسامة إلى تصوير الواقع المحسوس بحس توليفى دائم، ومن ثم تخرج أندريه ساسون عن كل التقاليد. إن التماس الملح بين الفنانة والموديل يحدث منذ البداية، فلم يعد هناك مجال لأن تدفع بنغمتها دفعًا حادًا ، ولا أن نؤكد بحرارة أكثر الانطباع الذى تتلقاه، ولا أن تكسب لعبة الخطوط "صلابة"، ولا أن تكسب التراكم بين عجائن اللون ثراءً أكبر.

كان على أندريه ساسون أن تذهب إلى شوط بعيد فى تنفيذ البورتريه وفهمه. وفى النهاية فإنها ترى البورتريه باعتبارها رسامة، ولا يوقفها شىء فى بناء شخوصها، فيحيا الموديل حياة نفسية حادة عن طريق العناصر التشكيلية التى لا تستخدم أندريه ساسون غيرها. تبنى الفنانة خطوط منحنياتها وفقًا لنظام فطرى، وتؤكد علاقات المستويات بعضها ببعض نشوة معينة فى التلوين.

فى مرحلة أولى كانت أندريه ساسون تبنى لوحتها انصياعًا لاعتبارات زخرفية، وبعد ذلك اتخذ التلوين طابعًا أكثر متانة وأكثر حيوية دون خشية من صلابة ظاهرية فى وسائل التصوير، وأخيرًا فإن روح الخطوط فى هذه المرحلة تصبح أكثر مرونة وأكثر تحررًا ، وتتحقق عضوية اللوحة فى دفقة واحدة.

وهكذا فإن أندريه ساسون أدركت أنها أساسًا رسامة "للمزاج"، وأنها "تحس" غريزيًا، قبل كل شىء، وأن الفكر عندها ليس إلا عنصرًا ثانويًا فى التصور العام الذى تفرضه على لوحتها. وبعبارة أخرى فإن "الحدس" مهما كان من قوته لن يتيح لها اكتشاف ما هو جوهرى نفسيًا فى الفرد، وهى تفيد منه، مع ذلك، فى أن تجد التناغم والوحدة التشكيلية فى قالب يتحقق تحت التأثير الخفى للصدمة المحسوسة بوجود حوار تجريه مع الطبيعة الداخلية للموديل.

---

(١) نغفل، عن قصد، فى هذا العرض المشاهد الطبيعية التى رسمتها أندريه ساسون بتكليف من أصحابها. وقد رسمتها بروح واقعية، ووضعت شخصيتها فى المحل الثانى من الاعتبار.



٢٨٥- أندريه ساسون   صورة شخصية - ١٩٤٢
(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)



٢٨٦- أندريه ساسون   "بعد الماكياج"

نحن نعرف من ناحية أخرى أن أندريه ساسون قد عرفت ذلك القلق الفعَّال فى مجال الأبحاث التشكيلية أثناء عبورها بمرسم أندريه لوت. الاقتصاد الكبير فى الوسائل الذى يوجد ثراء التعبير: ذلك هو ما تدين به للوت، وهكذا فهى تعرف أن تكسب كل خط قيمته الموسيقية، وكل لون ذلك الاختزال أو تلك الحدة عن طريق عنصر تكميلى. ولكن ما يغلب على الحس الجمالى عند أندريه ساسون وما يوجد وحدة اللوحة، والسبب الذى يحفز التضادات الدرامية فى اللون سواء فى صفائها الشاحب أو فى ظلالها المعتمة هو حس طبيعى بالتركيب فى الانطباع الذى تبثه اللوحة. وترتفع قيمة هذه الخصيصة نتيجة لاستمرار واتصال الخطوط المحيطة سواء كانت متلاقية أو متباعدة. من المهم أن نؤكد أن أندريه ساسون لا تستطيع أن تخادع، وذلك سعيًا إلى التعبير عن نفسها تعبيراً شاملاً: عليها أن "تقبل تشويه الواقع" تحت كل أشكاله، وأن تذهب بالتعبير شوطًا بعيداً، وأن تعرى خصائص الموديل، بأن تجعل التضادات مفاجئة أكثر، وتنغيمات اللون درامية أكثر، مما يحدث صدمة. نحن لا ننتظر منها رسمًا مرنًا ودقيقًا، ولا حتى رهافة فكرية أو شكلية. لا تستطيع أندريه ساسون أن تعرف نصف النجاح: إما أن تكون لوحتها جيدة أو رديئة. لا يُقبَل الحل الوسط فى الحكم على هذه اللوحة أو تلك، ولذلك فإن عملها غير متكافئ إلى حد بعيد. وبالنسبة لنا فنحن لا نعتد إلا بلوحاتها الشخصية "الرصينة". تستطيع أندريه ساسون أن تقول أشياء مما لا يُقال عادة. لكنها لم تذهب أبداً إلى الشوط الذى ينبغى أن تصل إليه؛ ذلك أن اكتشاف الذات ليس له حدود، وأنه على الفنان أكثر من أى أحد آخر أن يظهر رغبته فى المغامرة بتشريح الأرواح.

إنها فنانة حوشية تُسلِّم نفسها لجموح من الصعب التحكم فيه، وتهز على نحو فطرى، وبدون أسف، التقاليد الراسخة عادة فى ممارسة فن البورتريه.

(٤)

برندانى Brandani رسام زخرفى ومصور يتم عمله بالشطح الفانتازى وبالخيال، وهو لا يهاب الطرفة السردية، ولا الدعابة التى غالبًا ما يكسوها بشجن يتأتى عن إيثاره للعزلة. يذكر الفنان أحيانًا دالى ودرس السيريالية، ويحتفظ من تقنية "البدائيين" بما يجعل بنيتها وطيدة ومنيعة؛ ذلك بالذكاء فى اختيار سلالم الألوان المختلفة، مما يجعل تأثيرات النور مسطحة تضفى على كل جزء من العمل قيمة تشكيلية نسبية متسقة مباشرة مع مجمل العمل.

تكمن فى ذلك أصالة برندانى، شخوصه فيها جانب واقعى، لكنها تنتمى مع ذلك إلى نوع من البدائية غير الراهنة. ونود أن نضيف هنا أن هذه البدائية التى تتعلق بميل نحو أسلبة تتبع - عن كثب- التطور التصويرى الذى يُعزى إلى دوشيو Duccio تمتاز برشاقة ورهافة الخطوط المحيطة المعبرة تعبيراً طازجًا وحراً، بل أرعن قليلاً يختلف اختلافًا بيِّنًا عن الطابع الصارم الصوفى العميق لتلك المدرسة. ولذلك



٢٨٧- أنريكو براندانى السُّلَّم - ١٩٤٨
(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)



٢٨٨- أنريكو براندانى «مآسى الحرب»
(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

فإن هذا المزيج أو على الأصح مجمل هذه التأثيرات المتباينة والإسهامات الشخصية التى وحَّد بينها الفنان توحيداً موفقًا لا تحملنا على أن نعزو الميزة الشخصية لهذا الفنان إلى أحد هذين المصدرين اللذين يمثلهما الفنان المصور فى مجمل أعمال متناسقة.

ولكن علينا أن نعلل تسميتنا للفنان بالرسام المصور؛ ذلك أن استخدام مصطلحات المهنة استخدامًا سيئًا وفقدان الكلمة الدقيقة المضبوطة، وهو ما يعانى منه النقد غالبًا، يمكن أن يحمل تلك الكلمة بمعنىً سيئ لا نقصد إليه. نريد أن نقول ببساطة إن برندانى لا يرفض أى تفصيل سردى، وأن التكوين فى أعماله يخضع عامة لنظام شبه زخرفى.

هذا إلى أن إخراج لوحاته يتسم بتوزيع الخصائص المختلفة، مما يمكن أن يبدو تصويريًا، ولكنه فى حقيقة الأمر فهم ذكى وبارع فى اختيار سلالم لونه مع لون أو اثنين غالبين (الأصفر أو البنى) مما يجعل اللون السردى يشغل مكانة ثانوية.

ومع أن هناك جانبًا أدبيًا، وهو جانب غير منفر، يظهر فى أعمال برندانى إلى حد أن يصبح عنصراً معتاداً فى رؤياه كفنان، فعلينا أن نعترف بأن تطلبات تقنية الشخصية تنأى به عن كل حل وسط بين أبحاثه التشكيلية وبين حاجته إلى الاحتفاظ بالخصيصة الساذجة للموضوع.

وهكذا، ولأن مفهومه لا ينتمى إلى التصوير النقى، لجأ برندانى إلى أسلبة صوره لكى يعطى أكبر تعبير عن نفسه، ومن هنا جاءت الأسلبة المريحة، ولكن دون أدنى تصنع؛ حيث يستخدم الديكور الهش الشجى غالبًا لترجمة عزلة الشخوص. فإذا كان برندانى يطلق العنان لشطحه الخيالى فذلك أن السردية الخاصة تتسق مع مفهومه التصويرى "للجرَفىِّ المنحط" (ويستخدم هذين اللفظين بمعناهما الجمالى)، ويبدو أنه لا التفصيلات الدقيقة ولا النزوة الساخرة المريرة فى تحليل الموضوع، ولا حتى المعمار المنعزل للمستويات الخلفية عنده تُسهم فى تقليل الاهتمام بلوحته - بالعكس إنها تنجح فى المصالحة بين جماليتين مختلفتين ومتناقضتين فى الظاهر.

ويبلغ برندانى بقوة عمله إلى نسيان التقنية التى استحوذ عليها لكى يعيد، بأكبر قدر ممكن من الحرية، إرساء رؤياه الهشة ثقيلة الوطأة للحلم بالشطح الخيالىِّ.

(٥)

ثم سخرية غريبة تثقل روح الشخوص التى تبدعها كليا بادارو Clea Badaro. ومع أن الديكور الذى تعمل فيه شخصياتها من بحارة ومهرجين يبث جوًا من الثقة فى المناخ الاحتفالى، فإننا لا نعرف لماذا تفرض حقيقةٌ مريرةٌ وخادعةٌ نفسها علينا. إن هذا الشك عندنا يتأكد بإزاء التشويه الساخر التى تدينه فينا تلك الأقنعة بدلاً من أن تكشف عن أسرارها، فتبث فينا مضضًا خبيثًا، ومن ثم فإننا ندرك أن التصوير عند



٢٨٩- أنريكو براندانى　　　　بائع السِّلال (المقاطف) - ١٩٥٩

كليـا بادارو يتطلب من المتلقى ليس فـقط مـعـرفـة "بالأسلوب" الذى تنطلق منه أعمالها، ولكن أيضًا فهمًا حميمًا لشخصياتها.

وبالفعل فإن "وجوه" النساء التى توحى بالهيكل العظمى للقطط تدهشنا، كما يفجؤنا الخضوع الكامل من هذه الكائنات لمصير مرير. ذلك إلى حد أن نجاح أحد أعمال كليا بادارو يتوقف على التشكيلية كما يتوقف على العمق النفسى للموديل.

لذلك كانت أعمالها حتى عام ١٩٤٥ تفتقد أحيانًا إلى التوازن، ولم تكن تثير الاهتمام إلا بعد تطور بطىء.

من السهل، على أية حال، أن نتعرف على طريقتها الأولى: الملامح هنا صارمة فجائية، الألوان الغالبة هى الأخضر القاتم، بينما فى التكوين ما يوحى بالاعتساف فى توازنه.

شيئًا فشيئًا أخذ يظهر عندها البنفسجى والأبيض، والأصفر الضارب إلى الاخضرار، والأحمر القانى والرمادى. كانت التنويعات الحارة التى تتوازن مع النغمات الباردة تكسب مادتها نبضًا لم يكن موجوداً فى أعمالها السابقة.

تصبح اللمسات أكثر حساسية فأكثر، واستخدام الألوان الثلجية والعجائن اللونية على "النقلات" حساسية أكثر وحياة أكثر، ثم عفوية – إكتشفت بعد عدة ارتجالات تقنية – لم تكن نتائجها موفقة دائمًا فى طريقتها الأولى – توحى بتأثير غير متوقع وبعيد ونشير هنا، أساسًا، إلى لوحة "السيرك" أو "القطة" حيث يخضع توازن الخطوط لإيقاع حسى أكثر منه ذهنيًا بكثير . وفى ذلك يكمن السحر؛ لأنه يتناسب تمامًا مع مزاج الفنانة.

وبأسلوب أقل تمثيلاً لشخصيتها تعطينا كليا بادارو لوحات عن مشاهد طبيعية نفذت فى إيطاليا أكثرها دلالة وأهمية . وثَمَّ لوحات تتسم برشاقة خاصة مثل "الفتيات الصغيرات فى الشرفة".

ومع ذلك فإنه مما يخشى أن السهولة التى حازتها الفنانة بعد آنٍ طويل قد تتحول إلى مجرد "حميَّة" صاخبة. ولعل سبب هذه الخشية لوحاتها التى تمثل ازدهاراً وفيها توافقات حساسة مما يتطلبه الهواة غالبا.

تعمل كليا بادارو الآن على اللمسات النهائية العريضة المعبرة فى تنفيذ لوحاتها بينما تتبلور اهتمامات تقنية مغايرة، شيئًا فشيئًا، فى أعمالها الأخيرة .

(٦)

ثمة أسماء أخرى تُسهم فى أن تجعل الإسكندرية موطنًا مثيراً للاهتمام فى فن التصوير.

ل. ساليناس يلفت الاهتمام أساسًا بأبحاثه فى الضوء وبالتعبير المكثف للمادة. وباعتباره رسامًا حديثًا يبدع ضوءاً داخليًا خاصًا باللوحة. وهو يدرس



٢٩٠- كليا بدارو "حصان السيرك"



٢٩١- كليا بدارو الشقيقتان

ألوانه المختلفة دراسة جادة؛ إذ يوزع اللمعات المختلفة توزيعًا واثقًا. ومن ثم فإنه يحصل على عجينة شفافة فى نتوءات وتموجات عمله، فضلاً عن أن نصوع ألوانه، عنيفا صاخبًا أحيانًا، ورقيقًا هادئًا فى أحيان أخرى، يكسب تشكيلية العمل نبضًا وطيداً. ولكن ساليناس، إلى جانب صنعته الأكيدة، يعطينا رؤية أقل أصالة. وفى الغالب الأعم فإنه لا يرى إلا بعيون الآخرين، ويقصر عمله على استلهام ماتيس، مثلاً عندما يصور عارية أو يتصور لوحة من الأرابيسك: "أو يقتفى خطى براك عندما يصور طبيعة صامتة. يفتقد ساليناس هذا الشىء غير المحسوس الذى يحمل الفنان على قول شىء شخصى خاص به وحده، ثم إن الوضع يصبح أكثر إيلامًا عندما يكون الأستاذ الذى يقتفى الفنان خطاه فى قامة ماتيس أو براك.

فنان سكندرى جداً، هو سواريس الذى يهوى التحدى والمغامرات المحفوفة بأكبر الأخطار. وهو سكندرى أيضًا بهذا المزيج من الصوفية العقلانية والحسية العميقة، و فى اللحظة التى تتصادم فيها هواجس الشك والوساوس الحسية المرضية، وتمتزج جميعًا فى الانطلاقة الواحدة نفسها ، يصبح عمله ذا دلالة. إن لوحات سواريس التى يُعتد بها تواجه- عامة- أكثر التناقضات حسمًا وفعالية فى شخصه هو نفسه.

يعمل سواريس على أن يتحول اللون إلى ضوء، ليس ذلك بخدعة الألوان الضاربة إلى الرمادى، ولكن بانصهار التلوينات التى تعيد للون مكانته باعتباره ضوءًا، عن طريق العلاقات بين تنويعات الألوان . ولذلك فإنه يُرسى سُلَّمين من الألوان: أحدهما معتم والآخر شفاف. ومن ثم فإن نقطة الالتقاء أساسًا هى آخر ما يصل إليه الأحمر القرمزى المحروق؛ إذ يساند الأحمر النارى الذى يساند، بدوره، البنفسجيات والورديات، بينما تبقى نقطة الانفعال هى الأزرق اللازوردى يسبقه الأخضر (مزيج من الأزرق المعدنى والأصفر الليمونى يدعمه الأحمر "المزنجر". ومن هنا فإن إسقاط خط ما أو عمقه يتوقف على اللون لا على الموضوع أو الحجم الذى يتجاوب عند سواريس مع خداع البصر.

ومع ذلك فإن التوازن التشكيلى هو المشكلة المهمة التى على سواريس أن يحلها، فضلاً عن أن عجائن اللون المسرفة تنمُّ عن جماح غير مكبوح.

يكشف أوسكار تيرنى Oscar Terni عن مزاج فريد يسعى إلى التعبير عن نفسه بوسائل تشكيلية بحتة، ولكننا ننتهى بأن نلاحظ أنه ليس ثمة عنصر تشكيلى واحد، عند أوسكار تيرنى، من المتانة بحيث يكتفى بذاته ويُوجِد تشكيلية متكاملة يسعى إليها. نعتقد أن التصوير عند أوسكار تيرنى - وفقًا لرأى المعلقين- يميل إلى أن يكون موسيقيًا، ولكن اللون يبدأ فى أن يغدو موسيقى بالضبط عندما تُملى العلاقات بين أجزاء اللوحة إيقاعًا عامًا. ومن ناحية أخرى فإن الخطوط الاعتسافية التى يستخدمها تيرنى يبدو أنها



٢٩٢- كليا بدارو "خادمة المطبخ"



٢٩٣- كليا بدارو "صورة دينية"

كامنة فى روح العمل. هناك أيضًا موسيقى الخطوط التى ينبــغى أن توحى بالنظام والتناغم. ولكن ذلك أيضًا لا يتحقق عند أوسكار تيرنى .

ل. جوليان L.Julien يعبر فى لوحاته الأخيرة عن متعة حقيقية بالرسم. بدأ ل. جوليان بأسلوب يمكن أن نسميه مما ينتمى إلى أسلوب بومباى الجديد، ولكنه تخلى عن هذا الأسلوب لحسن الحظ. ألهمه بابا چورچ بالحدود الحقيقية لفنه، ومن ثم فقد استطاع جوليان غالبًا أن يعطينا قطعًا جميلة من التصوير مثل المشاهد الطبيعية لشاطئ الإسكندرية.

من ناحية أخرى، يهمنا من أعمال ب. رتشارد P.Richard أعماله الأولى؛ حيث نجد رسمًا باترًا صلبًا وفطريًا وصياغة مسطحة تؤكد وهدات الأشكال: تلك كانت خصائصه فى هذه المرحلة، ولكن سرعان ما تخلى عن طريقته الأولى لكى يرمى بنفسه تحت تأثير چاريماJarema فى أبحاثه عن اللون. أما ريتشارد فلم يكن يرى اللون باعتباره هو نفسه فنانًا للتلوين، بل كان يضيع فى نسق يميل إلى التقسيم تبناه حتى نهاية مسيرته الفنية .

الختام

إن الإحساس بعدم الاكتمال فى مصيرنا على طول القرون المتعاقبة كان هو الدراما الجوهرية التى على الفنانين والفلاسفة أن يعبروا عنها، ومن ثم فقد كانت هذه الأبحاث تتركز حول التوازن الذى يصالح بين "الملاك والحيوان"، بين "الروح والمادة"، أى بعبارة أخرى نقل التأمل المؤثر للرجل الحكيم إلى المتعة التى توفرها الحياة عندما تستسلم للتموجات السرية للحواس. إن الفن- وهو الانعكاس الموحى الذكى للتنويعات اللانهائية فى الثنائية الإنسانية - استطاع أن يغتذى بكل التساؤلات وكل صنوف المضض التى بدونها لا يشارك الإنسان فى ذلك العمل العظيم الذى يقوم به الوعى، أى الصحو المتصل للفكر.

كان من الطبيعى أن شعبًا حيًا تحيطه ظروف الاحتمالات فى الحاضر الراهن العابر ويختط طريق ما هو غير راهن، يحس بالحاجة إلى تلك المشاركة التى نسعى إلى أن تكون متجهة نحو ما هو إنسانى.

يرى البعض أن الطريق الملكى للأبحاث يقع فى دخيلة الكائن الإنسانى. أما الآخرون فيردونه إلى السحر الفاتن للوقائع اليومية. ولكن بأية معجزة كان على التعبير الذى لا يمكن وصفه عن "اللحظة" الراهنة أن ينبثق! أذلك فى نظرة مدارس اليوم أو على العكس، فى الفهم الذكى لأساليب زمن آخر؟ ماذا يهم أى طريق نسلك؟ إنه الهدف، أى العلامة التى يخطها المرء موقع الالتقاء، حيث يتقاطع كل ما هو سرى وذكى، بل يتواجهان؛ لأننا نولد تحت علامة التناقض ولا يمكن أن نفلت أبدًا من أسباب ثنائيتنا الملحَّة.

إن الإنسانى المصرى يشارك فى التناقضات الداخلية للكيان. لا ننسى أنه ينتمى إلى البحر الأبيض المتوسط، ومع أنه ابن الوادى فإنه يعرف أن يتذوق الثمار الجسمانية المشبعة بالشمس، ولا يجد تناقضًا عميقًا فى هذه الأبيقورية الحسية، بل يعرف كيف يعيش التجريدات التى تُوحى بها الامتدادات الشاسعة للصحارى.

هذا الثراء فى الحياة، وفى الهوى المشبوب، و فى المضض كان ينبغى أن تكسبه الحكمة، وأن يجد توازنًا بين العقلانية والانفعال الذى يتجاوز الفرد لكى يعبر عن ملء الطموحات المشتركة. وإلى جانب هذا التوازن الأولى فإنه يتولد التأمل وامتياز الدقة وتوازن الأشكال- ألم يقل براك :"أحب القاعدة التى تصحح الانفعال"؟، كما قال: "إن تقدم الفن ليس فى امتداد حدوده، ولكن فى أن نحسن معرفته"؟

من الوقائع المعترف بها لحسن الحظ أن الفنان المصرى يمتلك الوعى. وقد لاحظنا ذلك منذ ١٩٤٩ فى اللحظة التى اكتشفنا فيها تلك العلاقة التى طالما

بحثنا عنها بين المجسم الملموس والحلم، بين الفرد وزمانه، بين الحاضر الراهن والوعى الباطن الذى تمثله التقاليد السلفية. إن موقفًا له هذه الدلالة يتطلب من المؤرخ ومن الناقد اتخاذ موقف محدد يصبح الالتزام سببًا حيويا لرسالتهما. لكن ذلك لا يعنى ولا الأفكار المسبقة، دون أن نعترف مع ذلك بحياد قادر على إرضاء كل الناس هو برهان على الضعف، بل على النفاق.

لا يمكن للناقد ولا ينبغى له أن يسكت الصوت الملح لمزاجه. إنه إنسان يحفزه الهوى مثل كل إنسان. فهل من الضرورى أن نؤكد أنه فى أساس كل تأمل ذهنى يوجد ذلك الهوى المحمود الصادر عن التفهم العميق والحمية؛ ذلك عنصر حيوى فى التعبير و فى الإبداع وفى السلوك الجمالى. فإذا كان الناقد بطبيعته يحب ما هو عنيف محموم جامح فلا ينبغى له أن يبنى قواعد النظام التى تسود كل عمل كبير. ومن ثم فإن المقاربة الأولى للعمل ينبغى أن تتأتى عن دراسة التكوين، والتوازن، وإيقاع السطوح الملونة، والأحجام، و بكلمة واحدة: التناغم. وهو الأمر الذى له أهمية تفوق كل شىء آخر. إن ما كان يسميه أندريه لوت "الثوابت التشكيلية" يتلخص فى العبارة الدالة التى قالها ب. سيريسيه P.Serusier زخرفة سطح العمل تتأتى بتأكيد التناسبات الجيدة، فإذا لم تكن هذه التناسبات جيدة فإن الزخرفة لا تفعل إلا أن تخفيها، ليس ذلك إلا تمويهًا، أى خداعًا وكذبًا. أسمِّى التناسبات الجيدة تلك التى ينبنى عليها العالم الخارجى بما فى ذلك جسمنا نفسه، أى تلك التى تتأتى عن أبسط الأعداد الأولية وعما ينتج عنها وعن مربعاتها وعن جذورها التربيعية.

أما الطُّرفة السردية والتعبير عن شكل معين أو عن مشهد فليست كلها فى الواقع إلا تعلاَّت. الواقع المدرك ليس تشكيليًا، بل يتعلق الأمر بتجريد شخصيتى تمامًا، وبتكوين العناصر التى تقدمها لنا الطبيعة لكى نُشيِّد منها بنية ثانية يتولد عنها العمل الفنى . إن توافق الخطوط وترتيب السطوح وتوازن الأحجام وتناسب التنغيمات اللونية هى التى تشارك حقًا فى بناء ما أسميناه على طول هذه الدراسة "الواقع الآخر".

ما نمقته على الأكثر هو أن نرى تقنية بارعة لا عصب حيًا فيها تخنق مزاج الرسام. يعلمنا سيزان العظيم: "ليس إلا تلك القوة الأولية، هى قوة المزاج التى يمكن أن تحمل المرء إلى الهدف المنشود". ويؤكد جوجان بدوره: "كل شىء يكمن فى الطريق المستقيم، أى ذلك الطريق الذى يقع فى الذات، أليس كذلك؟!".

* * *

لكى نؤكد خصائص هذه الخاتمة، نود أن نقترح على القارئ رؤية حقيقية للعمل الذى نهض به الفنان المصرى، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تقديم تلقى الجمهور والهيئات الرسمية للإنجازات – المتعددة والمثيرة للاهتمام – التى أكدت وجودها.

عرفت مصر على المستوى الجمالى عدة أجيال من الرسامين الذين تناولوا - بأشكال مختلفة - المشكلات المتعلقة بالمعرفة التصويرية. فإذا كان البعض قد قبل أن يُضحى بتراثه الخاص لكى يشبع احتياجاته للحداثة فإن البعض الآخر، على العكس، لم يقلل شيء ما رغبتهم أن يُعبِّروا عن أنفسهم بأسلوب محلى أصيل جدير بأن يُذكر جنبًا إلى جنبٍ مع المدرسة المكسيكية الوطنية التى تغلبت على عدة صعوبات تصطدم بها مواهب المدرسة التعبيرية المصرية الأكثر تمثيلاً.

معظم الرسامين المصريين المتحدرين من أصول أجنبية أو ذوى الثقافة الغربية أو أولئك الذين ينتمون إلى وسط اجتماعى متطور قد ينصاعون إلى الصورة المألوفه للفنون الغربية مهما كان من أصالة إسهامهم التشكيلى. وحينما سعى هؤلاء إلى أن يعرفوا أنفسهم باعتبارهم "مصريين"، فقد كان ذلك عن طريق الضوء والظلال والألوان التى تنم قليلاً أو كثيراً عن استشراقية متحررة، إن خيراً وإن شراً، من تقاليد الاستشراق الغرائبى، بينما على العكس تمامًا فإن المصريين الأصلاء، أى أولئك الرسامين القادمين إلى الفن من الأحياء الشعبية فى القاهرة أو فى الإسكندرية، إما قد افتتنوا بسحر الدراما الاجتماعية أو المناخ المأساوى للحياة الشعبية المصرية أو اتبعوا إلى حد أعمق مما ينبغى تقاليد معينة لا تراث بصديا فيها ولا تقاليد تصويرية بحيث وضعوا أنفسهم فى الغالب بمنأى عن التقاليد التشكيلية للموضوع الذى تناولوه، والذى يجعل من فنهم متفرداً حقيقية، ويتسم بإلحاح خاص به تماما مهما كان من تعبيريته الظاهرية.

إن هذا التفرد وذلك الإلحاح فى العمل يجعل من هؤلاء الفنانين الشبان معارضين لأسلافهم الذين يصح أن أُطلق عليهم "متغربين"، إلا أن بعض هؤلاء الفنانين يشكلون استثناءً؛ لأن عملهم يحمل الجديد فى طياته، سواء كان ذلك فى تصور تقنية غربية متحررة من المدرسة التى شكلتهم ، أو كان ذلك نتيجة لعملية انتقال شخصية، أو أخيرًا لأنهم أدخلوا فى عملهم انفعالا مصريا هو الذى يحدد اختيار المعطيات الأساسية لتلك المدارس.

ومع ذلك فإن الفنانين المصريين حقًا الذين قمنا بدراستهم فى هذا الكتاب يحملون الجديد إلينا حتى لو كانوا مخطئين. فهناك عندهم أولاً أسلبة، و"سفسطة" أى رهافة فى التناول حتى فى الوضع الجمالى للصور الشعبية المصرية، ثم هناك إن لم يكن تأثير مباشر للفن الفرعونى فهو على الأقل تفسير للنماذج الفرعونية التى صنعت فى الظروف الجغرافية والفسيولوجية نفسها، حتى يتحقق بالنسبة للبعض ذلك الروح الرمزى والميتافيزيقى للشرق العريق، كما يتحقق للبعض الآخر اتباع التقاليد العريقة لفنانى المنمنمات الفارسية أو للاستخدام الجرافيكى للأرابيسك، ولكن أيًا كانت الخميرة الشرقية

الأساسية التى يصدر عنها الفنان فمن الواضح ظهور تأثير الفن الغربى عن طريق التصوير الفوتوغرافى وحده.

العودة إلى أغوار التقاليد العريقة، والفن المحلى قد تمت على أيدى هؤلاء الرسامين الشبان الذين وجدوا فيه ثقل أحجامهم والطابع المعمارى لخطوطهم وسكونية كتلهم ونقاء ألوانهم . ومن الواضح أخيراً أن ابتذال التصوير واختفاء اللمسة الفنية وتبسيط المنظور وما يعترى العلاج من فقر فى نبض الحياة ترجع كلها إلى تأثير الاستنساخ الفوتوغرافى .. وهذه الخصيصة للتصويرى المصرى الفنى خطأ بالتأكيد، ولكن كم هو غير متوقع بل غريب!

علينا مع ذلك أن نُحذِّر من خطر يمثله هؤلاء الرسامون، ذلك أنهم إذ أكدوا شخصياتهم مبكراً جداً فإنه مما يخشى أن يكرروا أنفسهم أو أن يقتصر عملهم على نوع واحد، ومع ذلك فلنقل إن هذا الفن يحتفظ بإلحاحه ، ولعله يتصل على شكل مُلحٍّ بالوعى المعيش للدراما الاجتماعية . إن التزام الفنان الغربى خطأ وهو فعل مستقل عن رسالته الفنية، وموقف ذهنى لا يتسق مع "اغتراب الفنان"، ولكن موقف الفنان فى مصر يعود على الدوام إلى تاريخ الدراما الإنسانية التى يتجاوزها التعبير عنها.

وفى نهاية التحليل فإن الأمر لا يتعلق هنا بالعقلنة ولكن بفعل من أفعال تمرد غريزة البقاء، ذلك يختلف اختلافاً بيناً عما يحدث فى الغرب، بحيث نستطيع هنا أن نتذوق جدته . إن روح الالتزام عند الفنان المصرى تغذى هذا الفن بعمق بحيث يكفى للفنان أن يشارك فيها لكى ينضوى تحت جمالية جماعة الفن المعاصر.

* * *

هل يعنى ذلك أن المسيرة قد انتهت إلى غايتها؟ إن الفن لا يستسيغ المواقف الهادئة؛ فهو تجديد مستمر. فلنستمع إلى ماتيس: "من الضرورى أن يتملك الفنان الطبيعة، وأن يتوحد مع إيقاعها بأعمال تؤكد سيادته لها لكى يستطيع بعد ذلك أن يعبر عن نفسه بلغته الخاصة. إن الفنان المستقبلى يجب أن يحس بما هو مفيد لتطوره سواءً كان فى الرسم أو فى النحت، بل يتيح له أن يمتزج بالطبيعة، وأن يتماهى معها؛ إذ يدخل من خلال الأشياء (وهو ما أسميه الطبيعة) مايميز عاطفته، ولكننى أعتقد أن الدراسة عن طريق الرسم جوهرية. فإذا كان الرسم ينتمى إلى مجال الروح وكان اللون ينتمى إلى مجال الحساسية فيجب أن نرسم أولاً لكى ننمِّى الروح ونحدو باللون إلى طريق روحى. إن الفنان الفتى يجب ألا يلمس اللون إلا بعد سنوات طويلة من التحضير. اللون هو وسيلة التعبير الحميمة غير الوصفية، كما هو مفهوم ، ومن ثمَّ فاللفنان أن يطمح إلى أن كل الصور وكل العلامات نفسها التى يستخدمها تغدو انعكاسات لانفعالاته بالحب للأشياء، انعكاسات له أن يمنحها ثقته إذا كان قد أتم ثقافته بإخلاص ونقاء دون أن يكذب على

نفسه؛ عندئذ سوف يستخدم اللون بفطنة وتميز، وسوف يضع اللون وفقًا لتصميم طبيعى ليس مقننًا من قبل، بل هو مُقنَّع تمامًا مخض يتأتَّى مباشرةً من انفعاله، ذلك ما أتاح لفنان مثل تولوز-لوتريك فى نهاية حياته أن يهتف "أخيراً لم أعد.. أستطيع أن أرسم"

* * *

علينا على مستوى آخر تمامًا أن نؤكد أهمية تماس الفنان مع الجمهور ورد فعل هذا الجمهور. يميل الجمهور المصرى - على نحو مؤسف - إلى ألا يقبل سوى ما كرَّسه الغرب. ذلك أفضل بالتأكيد من سياسة الانغلاق، ولكن ذلك لا يمنع من أنه على الفنان أن يجد من يقتنى أعماله. لا تكفى الدولة فى هذا المجال مهما أحسسنا بأن تشجيع الدولة الآن محسوس أكثر فأكثر عن طريق مقتنيات متعددة أو عن طريق منح للتفرغ وجوائز ، وأخيراً عن طريق استحداث متاحف جديدة. يُفضِّل الجمهور المصرى القيم الأكيدة للماضى: مجموعات النحاس العربى، والنسيج القبطى، بل الفن الشعبى. إن أعمال النحاس العربى التى أبدعها رالف هرارى Ralph Harari، ومنمنمات شستر بياتى Chester Beatty، وخزف وفخار نومكو، وبيناكى، وجمسرجان، وإسبنيان، وتورتلا

Nomico, Benachi Gamsaragan Spenian Tortilla

أو موضوعات الفن الشعبى عند بيجولان Boeglin وسعد الخادم تكون مجموعة جميلة مثيرة للاهتمام على أكثر من مستوى، ومع ذلك فإن المجموعات الفنية الحقيقية فى التصوير ليست كثيرة ، ويمكن أن نشير هنا إلى مجموعات س. م سلفاجو C.M.Salvago و أ. عماد A.Emad وإ. مداى E.Modal ڤ توريل V.Toriel وبرتز Peretz وسيمون-دنيو Simon Duneau وأولاد دوان Douin Fils وإچابيس Ejabes وجراسى Grassi وغالى Ghali، و م. أجيون M Aghion ون سرفييه N.Servais ، وليدى سمارت Lady Smart والكونت ودى زغيب Conte de zogheb ، وحنين Hene-in، والمجموعة المهمة للغاية للتصوير الانطباعى فى متحف محمود خليل. وأيا كان الأمر فإن الفنان المصرى لم يجد مكانة حقًا فى كل هذه المجموعات الخاصة، باستثناء بعضها نتمنى أن يجد مكانته فيها وليس لمجرد جبر الخواطر.

* * *

كتبنا هذه الدراسة حتى ندعو الجمهور أن يكف عن إعجابه بالتصوير الأكاديمى أو ذلك الذى يتملق رغبته التغريبية ، ولكى يتعرف أخيراً على التصوير المصرى وأن يدعمه بتلك المعرفة. ومن ثم فلعل "مدرسة القاهرة" سوف تصبح غداً جديرة بمقدماتها وحية قادرة على البقاء.

يناير ١٩٥٠- سبتمبر ١٩٦١

قائمة بيوجرافية

– آرمان بلاننى الشهير بـ "ماريديل"

انظر الفصل السابع

ولد فى ١٩٠٠ فى بورسعيد، فى العشرين من عمره سافر إلى روما حيث تابع دروس فيرجينيا داليسندرى ثم تردد على مراسم الأكاديمية البريطانية للفن (شارع مارجونه). سافر إلى النمسا حيث تلقى دروس هيجو روزيك، ثم زار ألمانيا وفرنسا. عرض أعماله فى الأرجنتين عام ١٩٢٨، ثم عاد إلى مصر فى عام ١٩٣٠ وشارك فى "أنشطة" "الفن المستقل"، ثم أنشطة "دار الفن" بالليسيه الفرنسية. معرض استعادى لأعماله فى أتيليه القاهرة (١٩٥٥)، توفى فى عام ١٩٥٦.

– آريستومينيس أنچيلوپولو

انظر الفصل الرابع

ولد فى عام ١٩٠٠ فى ڤولوس Volos باليونان، وكانت عائلته من الصاغة. جاء إلى مصر فى عام ١٩١٦ ، وأقام فى المنصورة عامين، ثم استقر فى الإسكندرية فى عام ١٩١٨. سافر إلى ميونيخ فى عام ١٩٢٤، وإلى باريس من عام ١٩٢٦ حتى عام ١٩٢٩، ثم عاد إلى الإسكندرية حيث استقر فيها نهائيًا. كان من مؤسسى الأتيليه وجماعة الصداقة الفرنسية.

درس الرسم على الفنان پولاكاس فى ڤولوس.

تتلمذ على الفنان ليتساس فى الإسكندرية من عام ١٩١٩ إلى ١٩٢٤ حيث عرف معظم فنانى الإسكندرية فى مرسمه وهم تلاميذ ليتساس.

تردد فى باريس على أكاديمية چوليان، كولا – روس، لاجراند شوميير، وأكاديمية سكانديناف، وأكاديمية لوت.

فى عام ١٩٣٧ قام برحلة استغرقت ستة شهور زار فيها بلچيكا وهولندا لدراسة التصوير الفلامنكى والهولندى. وفى عام ١٩٣٣ تعرف على محمود سعيد، حيث كانا يرسمان الموديل نفسه غالبًا، فى المرسم نفسه. توجد لوحاته فى مجموعات خاصة، وفى متحف الفن الحديث بالقاهرة. وفى مجموعة بلدية الإسكندرية.

– إبراهيم شهده

انظر الفصل الخامس

ولد فى عام ١٩٣٩ بإحدى مدن الشرقية وأمضى طفولته بالعريش ودرس فى مدرسة الفنون الجميلة حيث تأثر ببيپى مارتان. حصل على الدبلوم سنة ١٩٥٢، وعمل بالمكتب الفنى لبلدية القاهرة

(١٩٥٣-١٩٥٤). أقـام لفـتـرة من الزمن فى "بيت الفنانين "حصل على جائزة بيبى مارتان ١٩٥٥ ثم غادر مصر بعدها على الفور لكى يقيم فى جنوب فرنسا.

- إبراهيم مسعودة

انظر الفصل الثالث

ولد فى ١٩٢٥ بالقاهرة، تلميذ حسين يوسف أمين بمدرسة فاروق الأول . فى عام ١٩٤١ التحق بمدرسة الفنون الجميلة، لفت إبراهيم مسعودة الاهتمام لأول مرة فى معرض "الفن والحرية" فى عام ١٩٤٤، ثم فى عام ١٩٤٥ مع الجماعة نفسها .

شارك فى كل معارض جماعة "الفن المعاصر" وفى معرض "فرنسا- مصر ". يعود أول معرض فنى له إلى سنة ١٩٥١ فى قاعة "دار الفن " فى الليسيه الفرنسية بالقاهرة .

معرض عام١٩٥٣ فى متحف الفن المعاصر، وفى عام ١٩٥٤ فى الصداقة الفرنسية بالإسكندرية.

- أبو خليل لطفى

انظر الفصل الخامس

ولد بالقاهرة فى عام ١٩٢٠، دبلوم الفنون الجميلة بالقاهرة فى عام ١٩٤٢، منحة الدولة للولايات المتحدة الأمريكية، أستاذ فى المعهد العالى للتربية الفنية بالقاهرة، معرض فردى فى عام ١٩٦٠ فى "جاليرى الفن" بالقاهرة .

- أحمد صبرى ١٨٨٩-١٩٥٥

انظر الفصل الأول

تلميذ مدرسة الفنون الجميلة؛ حيث حصل على دبلوم منها فى ١٩١٤ . بدأ مع فورشيلا، وتأثر طويلاً بتقنية هذا الفنان المشتغل بالألوان المائية. حصل على منحة، وسافر إلى باريس عام ١٩١٩ حيث تردد على مرسم چوليان، ثم تأثر على نحو قوى بأعمال بول لوراند.

فى عام ١٩٢٣ عاد إلى باريس، وتردد على مدرسة الفنون الزخرفية وزمام فى تانت بين ١٩٢٥ و١٩٢٦؛ حيث عرف فوجيرا شغل منصب رئيس قسم التصوير بمدرسة الفنون الجميلة.

- أحمد مرسى

انظر الفصل الخامس

ولد بالإسكندرية فى عام ١٩٣٠، بدأ كتابة الشعر وهو فى الثانية عشرة. حصل على ليسانس اللغة الإنجليزية من كلية الآداب - جامعة الإسكندرية. معارض فردية :(١٩٤٩) مقر الآباء الجزويت بالإسكندرية، الصداقة الفرنسية (١٩٤٥-١٩٥٥) أتيليه القاهرة (١٩٥٧) شارك فى بينالى الإسكندرية فى عام ١٩٥٥.

- **إدموند بوتى**

مهندس معمارى - خبير بلجنة آثار الفن العربى (١٩٣٠-١٩٣٧) عضو فى جمعية الرسامين الاستشراقيين الفرنسيين، نشر كتابه "جامع ابن طولون وما حواليه" فى دار نشر لاسيمن إيجبشين.

- **إدموند كيراز**

انظر الفصل السادس

ولد فى عام ١٩٢٣، شارك فى معرض الرسامين الأرمن بمصر عام ١٩٤٥، له صور فى جرائد ومجلات "لارى فورم"، "إيماچ"، و"الإثنين"، يقيم فى باريس منذ عام ١٩٥٢.

- **أدهم وانلى (١٩٠٨-١٩٥٩)**

انظر الفصل الخامس

ولد فى الإسكندرية - درس فى مرسم بكى. شجعة م. زهار، أستاذه فى مدرسة الفنون الجميلة بالإسكندرية . أدار مع أخيه سيف وانلى مرسمًا مهمًا من ١٩٤٠ إلى ١٩٥٩ . عهدت إليه وزارة الثقافة برحلة إلى النوبة لكى يثبت مشاهدها الطبيعية وتقاليدها. عرضت أعماله فى بينالى البندقية وبينالى ساو باولو. أقام معرضين استعاديين عامى ١٩٦٠و ١٩٦١ بمتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية. يحمل اسمه أحد شوارع الإسكندرية.

- **أرتى طوبليان**

ولدت فى إنجلترا. جاءت فى صباها الباكر إلى مصر وبدأت الرسم فى القاهرة فى مرسم سكارزيلا وعادت إلى إنجلترا حيث أمضت بضعة شهور فى مدرسة هيثرييز Hetherleys بلندن، أرسلت أولى لوحاتها إلى صالون القاهرة ١٩٣٠ .

وفى مارس ١٩٣٦ أقامت معرضًا فرديًا لأعمالها فى العام نفسه. أقامت بضعة شهور فى باريس فى مرسم الفنان أندريه لوت. وبعد أن ذهبت إلى مدرسة هيثرييز فى لندن عدة مرات استقرت نهائيًا فى القاهرة وعرضت بانتظام فى قاعات القاهرة المختلفة وفى مقر "المستقلين". غادرت مصر إلى إيطاليا سنة ١٩٦١.

- **أرستيد بابا چورچ**

انظر الفصل السابع

ولد بالإسكندرية عام ١٩٠٠ . درس الفن فى باريس؛ حيث أقام خمس عشرة سنة . تلميذ ش. جيران وبرنار نودان أقام فى مونيرناس؛ حيث كان له مرسمه وتردد على أكاديمية لاجراند شوميير. درس دراسة جادة فى متحف اللوفر؛ حيث قام باستنساخ عدة صور من لوحات كبار الفنانين، وعرض فى باريس فى صالون التويلرى وصالون الخريف والمستقلين والفكاهيين.

- أشود زوريان

انظر الفصل السادس

ولد كيرا سوند (بتركيا) في ١٩٠٥ . وكان أبوه محاميًا وموثقًا في تلك البلدة، قتل هو ووالدته في مأساة ١٩١٤-١٩١٨، التقطه الفلاحون وأرغموه على حياة الرعاة القاسية، وبعد انتهاء هذه المحنة سافر إلى باتوم وإلى القسطنطينية حيث أنهى دراسته المدرسية. لفتت موهبته في الرسم أنظار أساتذته وأوفد إلى فيينا لدراسة التصوير حيث أمضى فيها ثلاث سنوات، ثم مر بروما. وبعد ثلاث سنوات أخرى من الدراسة في أكاديمية الفنون الجميلة تحت إشراف الأستاذ ي. كورمالدي . حصل على الدبلوم في عام ١٩٢٨. شارك في بينالي روما وفي معرض الدائرة الفنية Circolo Artistiso بالمدينة نفسها. وصل إلى مصر في ١٩٢٩ وأقام طويلا بالإسكندرية. في ١٩٣٩ أقام معرضه الفردي الأول في جاليري جريجوار بالإسكندرية.

نقل إلى القاهرة في ١٩١٤، وفي بداية السنة التالية أقام معرضًا في فندق كونتيننتال، ثم معرضًا آخر في ١٩٤٤ في قاعة الشركة الشرقية للإعلانات عرفت به جمهور القاهرة.

في ١٩٤٥ شارك زوريان في معرض "الرسامين الأرمن"، ثم أقام معرضين فرديين بعد ذلك في (١٩٤٨-١٩٥١) عند آدم. عرض أعماله في بيروت وفي حلب ١٩٤٨ وفي الإسكندرية عام ١٩٥٠ .

حصل على الجائزة الأولى في التصوير من صالون القاهرة (١٩٥٦-١٩٥٩)، وفاز بجائزة صالون القاهرة أيضًا في ١٩٦٠.

- ألكسندر بارور ١٨٨٧-١٩٣٢

انظر الفصل السادس

ولد في القسطنطينية، حيث درس المعمار والتصوير في مدرسة الفنون الجميلة. جاء إلى مصر في عام١٩٢٣ ، شارك في صالون القاهرة. أقيم معرض استعادي لأعماله في عام ١٩٣٦ بعد أربع سنوات من وفاته.

- ألكسندر صاروخان

انظر الفصل السادس

ولد عام ١٨٩٨ في أردنوش بالقوقاز. وفي الحادية عشرة صحبه أبوه إلى القسطنطينية حيث أنهى دراسته الثانوية.

في القسطنطينية أرسل رسومه إلى بضع جرائد فرنسية وأرمنية، كما أرسل سلسلة من رسومه الكاريكاتورية إلى أمريكا. أدرك عمه موهبته في الرسم فأرسله للدراسة في فيينا عام ١٩٢٣ حيث قضى سنتين في معهد الفنون الجرافيكية.

جاء بعد ذلك إلى مصر حيث أسس مع أحد المشتغلين بالطباعة مجلة فكاهية بعنوان "السينما الأرمنية" وأرسل بعض رسومه الكاريكاتورية إلى صالون القاهرة. وأقام معرضه الفردي الأول بالقاهرة عام ١٩٢٧ ، والثاني بالإسكندرية بالعام نفسه، وبعد

ذلك بدأت عدة مجلات وجرائد يومية تطلب رسومه. ارتبط لسنوات طويلة بمجلة روز اليوسف ثم التحق بمجلة آخر ساعة.

– إميليا كاسوناتو

انظر الفصل السابع

درست فى أكاديمية البندقية، شاركت بانتظام فى صالون القاهرة منذ تأسيسه، معرض استعادى فى "جاليرى الفن للجميع" ١٩٦١، أقامت فى البندقية ١٩٥٤.

– إنجلو دى ريز

انظر الفصل السابع

ولد فى سنة ١٩١٠ وشارك فى الحركة السريالية وعرض أعماله مع جماعة الفن المستقل. اشتغل بفن الزخرفة وأستاذاً للتصوير بالليسيه الفرنسية بالقاهرة، واستقر فى إيطاليا فى عام ١٩٦١.

– إنجى أفلاطون

انظر الفصل الخامس

ولدت فى ١٩٢٤فى ١٩٤٠، بدأت الرسم مع كامل التلمسانى، وشاركت وهى فى السابعة عشرة فى معارض حركة "الفن والحرية " (١٩٤٢-١٩٤٣)، درست مناهج الرسم فى الليسيه الفرنسية بالقاهرة ١٩٤٤، وأرسلت لوحات إلى معارض "دار الفن" فى الليسيه الفرنسية (١٩٤٤-١٩٤٥) عرضت مع سعد الخادم ١٩٤٦ . توقفت عن الرسم ثلاث سنوات ثم استأنفته جديًا تحت إشراف مارجو ڤيون، وأمضت فترة من الزمن فى مرسم حامد عبد الله، شاركت فى "صالونات القاهرة.

فى عام ١٩٥٢ أقامت معرضها الفردى الأول عند أدام A.D.A.M ومعرضًا ثانيًا عند علاء الدين ١٩٥٣، ثم فى الغليون ١٩٥٤، وفى السنة نفسها أقامت معرضًا فى "الصداقة الفرنسية" بالإسكندرية. وفى أثناء ذلك سافرت للدراسة بإيطاليا. شاركت فى بينالى البندقية فى عام ١٩٥٢ ساوباولو ١٩٥٣.

– أندريه ساسون

انظر الفصل السابع.

ولدت بالإسكندرية وترددت على مرسم بورديل فى باريس ثم مرسم أندريه لوت (١٩٣٥). عرضت أعمالها فى صالون التويلرى (١٩٣٧). أقامت معرضين فرديين فى نوبليس (١٩٤٤) والمجلس البريطانى (١٩٤٨).

– أنريكو براندانى

انظر الفصل السابع

ولد فى ١٩١٤، حصل على دبلوم المدرسة العليا للفنون الجميلة بالقاهرة فى ١٩٣٥ تردد فى روما على

مدرسة الفنون الجميلة، درس الموزاييك (الفسيفساء) فى سيين وبيروز وروما، أمضى عدة سنوات فى سويسرا، وعاد إلى مصر فى ١٩٤٥، حيث أقام فى الإسكندرية حتى ١٩٥٦، عمل بالزخرفة والتصوير الحكائى والتجليد الفنى. كان عضواً فى مجلس إدارة "الصداقة الفرنسية" بالإسكندرية، أقام فى باريس منذ سنة ١٩٥٥.

- أوسكار تيرنى

انظر الفصل السابع

ولد فى ١٩٠٠. سافر كثيراً إلى إسكندنافيا واستقر فى باريس وروما وفلورنسا. عاد إلى مصر سنة ١٩٣٩ وشارك فى الأنشطة المختلفة لأتيليه الإسكندرية وصالون القاهرة وبينالى البندقية وبينالى الإسكندرية (١٩٥٥-١٩٥٧).

- أونيج أڤيديسيان

انظر الفصل السادس

ولد فى بروس Brousse (تركيا) فى سنة ١٨٩٨، وأمضى صباه فى القسطنطينية. وفى عام ١٩٢١ استطاع أن يسافر إلى النمسا، حيث أمضى فيها أربع سنوات فى معهد الفنون الجرافيكية فى ڤيينا، حيث درس التصوير والحفر خاصة تحت إشراف البرفيسور أ. كوسمان و بين عامى ١٩٢٥و ١٩٢٧، درس التصوير فى أكاديمية الفنون الجميلة فى روما ،حيث كان أستاذه هو ى. كورمالدى فى عام ١٩٢٧ عرض لوحاته فى الصالون السنوى فى روما، ثم فى المعرض الدولى الثانى للفنون الجميلة فى مدينة فيومى Fiume.

وبعد رحلات متعددة إلى سوريا و فلسطين استقر أڤيديسيان نهائيًا فى مصر فى عام ١٩٢٩. شارك بانتظام فى صالونات الإسكندرية والقاهرة، وفى المعرض الدولى فى لوس أنجيليس، وشارك فى معرض الفن الأرمنى فى بوخارست عام ١٩٣١ . فى عام ١٩٣٢ أقام معرضه الفردى الأول فى مصر، وفى ١٩٣٤ فى الإسكندرية.

غادر أفيديسيان مصر فى عام ١٩٣٦ وسافر إلى قبرص حيث أمضى فيها خمس سنوات وشارك فى الأنشطة الفنية فى نيقوسيا، ثم قضى سنتين فى القدس حيث درس، عن كثب، مجموعة المنمنمات الأرمنية الرائعة المحفوظة فى البطريركية الأرمنية.

عاد إلى القاهرة فى عام ١٩٤٣ وأقام فيها معرضًا فرديًا على الأخص للوحاته فى قبرص.

واصل أڤيديسان نشاطه بدأب فى مصر، فى عام١٩٩٥ أقام معرضًا فى دار الفن فى الليسيه الفرنسية. وفى أبريل من العام نفسه شارك باثنتى عشرة لوحة فى معرض الفنانين الأرمن فى مصر، ثم فى معرض نادى الفن فى عام ١٩٤٦، وفى دار الفن فى الليسيه الفرنسية فى ١٩٥٢ . شارك فى معرض

الربيع فى عام ١٩٥٣ وفى معرض الفنانين الأرمن فى الإسكندرية.

أڤيديسيان مصور وحفّار ونحات أيضًا. عرض تمثالين نصفيين فى صالون القاهرة عام ١٩٣٦ ، وأقام نصبًا لـ ج كالوس فى الحديقة الأرمنية فى بولاق. من أفضل أعماله أيضًا النصب الجنائزى للممثلة الأرمنية الكبيرة سيرانوس، والتماثيل النصفية لدكيركور فيجايان، وتيجران باشا Tigran Pasha d'Aero وبوغوص باشاويار المقام فى البطريركية الأرمنية بالقاهرة.

ومن ناحية أخرى فقد كان أڤيديسيان هو صاحب عمل مهم عن الطباعة الأرمنية وعن إمكانية تحديث الحروف الأرمنية القديمة. نشرت له دراسة فى منشورات الصندوق الوطنى الأرمنى (القاهرة) سنة ١٩٤٦.

وأخيراً فإن عمله الكبير "المصورون والنحاتون الأرمن" قد ظهر فى عام ١٩٥٩.

– إيريك دى نيميس

انظر الفصل السابع

ولد عام ١٩١٠ فى ترانسيلڤانيا، درس فى أكاديمية الفنون الجميلة فى بودابست، قام بأعمال المهندس المعمارى فى مرسم لوى كوزما (بودابست) ومرسم البروفيسيور ستروا (ڤيينا). سافر إلى ألمانيا وإيطاليا أقام فى باريس من ١٩٣٠إلى ١٩٣٧ حصل على ميدالية التصوير من بينالى البندقية (١٩٣٠)، رسم صور مطبوعات Editicns Des Cles de Bxauveu ثم البليار . درس المصريات فى مدرسة اللوڤر. محرر وكالة أبناء هافاس فى بيروت (١٩٣٧-١٩٣٩) نفذ لوحات الجناح اللبنانى فى معرض نيويورك عام ١٩٣٩، استقر فى القاهرة فى ١٩٤٠، شارك فى معارض الفن المستقل وبينالى الإسكندرية (١٩٥٥)، رسم صور "بعد ظهر حيوان" لمارليه، "والجحيم" لدانتى، و"القارب الثمل" لرامبو، و"القارب الفتى" لڤاليرى، و"لكتابى" لسيريل دى بو Cyril des Baux. "الحكايات" و"مقالة عن التراجيديا".

– إيمى نمر

انظر الفصل الأول

بدأت إيمى نمر ترسم وهى فى الخامسة عشرة. أمضت طفولتها فى إنجلترا، وترددت فى بداياتها على مدرسة سليد Slades School ، لقنها ولتر سيكيرت الانطباعية. عادت إلى مصر وعكفت على التصوير، وحدها، لمدة ست سنوات. أقامت فى باريس فاكتشفت اتجاهات الفن الحديث مما دفعها إلى التردد على أندريه لوت طيلة عدة شهور. أتاحت لها رحلاتها المتعددة إلى أوروبا وإقامتها فى فرنسا أن تتماس مع أكثر الفنانين قيمة من مدرسة باريس ومن السرياليين (دالى، تانجى، ماركوسيس). يعود

أول معارضها إلى سنة ١٩٢٦ عند بيرهايم، ثم التالى عام ١٩٣٠ فى جاليرى ڤينيون Vignon، خصصت لها مجلة "لا سيمين إيجبسين (الأسبوع المصرى) عدداً خاصاً فى ١٩٣٧، شاركت فى معارض الفن المستقل. أقامت فى فرنسا ثم فى إنجلترا منذ سنة ١٩٥٦.

– باروخ

انظر الفصل الثالث

ولد فى عام ١٩٠٩ . دراسات تجارية فى الليسيه الفرانسية بالإسكندرية . فى ١٩٣٠سافر إلى إيطاليا، حيث حصل على منحة دراسية، والتحق بالأكاديمية الملكية للفنون الجميلة فى روما. عاد إلى مصر فى عام ١٩٣٩ وعمل فى الإسكندرية مع جماعة الأتيليه. أقام فى فرنسا من عام ١٩٤٦ إلى عام ١٩٥٤ ، حيث عرض أعماله بانتظام فى "صالون ليون" مع جماعة التضاد Cuntiaste. حصل على جائزة هولمارك. وفى عام ١٩٥٤ عرض أعماله فى "الصداقة الفرنسية" بالإسكندرية، ثم بالقاهرة ثم استقر نهائيًا فى فرنسا.

– بورشارد – سميكة (ميكايلا)

انظر الفصل السابع

ولدت فى زيورخ، عملت فى عام ١٩٢٩ فى برلين محررة فى مجلة "نادى السيارات" الألمانية؛ حيث نشرت أشعارها، تعاونت بعد ذلك مع رابندرانات طاغور فى إصدار كتب عن الهند. لفتت أشعارها رابندرانات طاغور، وترجم بعضها إلى الهندية فى ١٩٣٢، نظمت فى زيورخ عدة معارض تحت اسم "الفن الأكاديمى والفن التجريدى" (١٩٣٨ –١٩٤٠) استقرت فى روما، أقامت فى دير، وأتيحت لها للمرة الأولى أن تتابع دراسة الفن والآثار فى جامعة روما من ١٩٤١ إلى ١٩٤٧، أقامت فى البرازيل، ووجدت عملاً فى مصنع للدمى، وبدأت ترسم منذ ذلك الحين. أعدت معرضها الأول للتصوير على الورق. وبعد انتهاء الحرب نظم لها الناقد ڤيلهلم أهودى معرضًا فى باريس أقامت إما فى فرنسا وإما فى سويسرا (١٩٤٧–١٩٥١)، وعاشت فى مصر بدءًا من ١٩٥١، وعملت فى القاهرة وفى الصعيد . أقامت عدة معارض فردية فى ريو دى جانيرو فى أغسطس ١٩٥٤ وفى باريس (جاليرى جان كاسيل فى مايو ١٩٤٧، وفى جاليرى جاك فى أكتوبر ١٩٤٨ وفى نيويورك (مارس ١٩٤٧ جاليرى بريدو شاركت فى بينالى البندقية وبينالى ساوباولو، وكانت وراء أول إرسال لأعمال ٢٧ مصوراً مصريًا إلى البينالى الثانى لساوباولو.

– بول ريشار

انظر الفصل السابع

ولد فى إقليم نومير Naumur. جاء إلى مصر ١٩١٢ . مدير مصلحة المتنزهات بالإسكندرية (١٩٢٥–١٩٤٥). أقيم معرض استعادى لأعماله فى العام نفسه فى أتيليه الإسكندرية .

– بيبى مارتان ١٨٦٩-١٩٥٤

انظر الفصل السابع

ولد فى سيسيل فى السافوا. كان والده سيريل مارتان موثقًا شرعيًا، وبعد أن حصل على البكالوريا فى مدرسة دول Collige de Dole سجل نفسه فى كلية الحقوق فى ليون، وحصل على درجة الليسانس منها بعد ثلاث سنوات. منذ ذلك الحين كان يتردد على متحف ليون، ويتوقف أساسًا أمام لوحات پيروجان وشاڤان وديلاكروا وشيفانار، ثم سافر إلى باريس حيث كان يتردد على مرسم دى ليكليز ثم مرسم كولاروس. وهناك عرف س. مودرن، وشارل مارتل وبلوجيه، حيث دربوه حتى حوالى عام ١٨٩٥ فى مصر فى هذه الفترة ارتبط بإميل برنار (حيث تبادل معه مراسلات لم تزل غير منشورة وقد ضاع بعضها) والتقى به فى البندقية بعد سنتين. وبعد شهور من الغياب عاد إلى فرنسا؛ حيث قضى معظم العام التالى بين باريس وليون، ثم سافر إلى إيطاليا وتوقف فى نابولى وميلانو وروما، وأقام ثمانية شهور فى صقلية. و فى رحلة ثانية إلى إيطاليا أقام فى البندقية حيث تعرف على چورچ ريموند.

أقام فى حى المرج (قريبًا من عين شمس) مع زوجته والفنان الاستشراقى دى فونتان، حيث اكتشفوا فى ١٩١٠ بيت الفنانين فى القلعة فى حى الخليفة، وكان فيه أول مراسم محمد ناجى.

عاد بيبى مارتان إلى فرنسا فى ١٩١٤، وأمضى سنوات الحرب فى السافوا، وأسس مع صديقه ليون ڤيبير متحف دى لوماران، ولم يعد إلى مصر إلا فى ١٩٢٤؛ حيث عمل فى وزارة المعارف العمومية مدرسًا للرسم والتصوير فى أكاديمية الزمالك. أسس مع هوتكير متحف الفن الحديث فى القاهرة ونظمه مع تيراس، وشارك فى تأسيس الـ Chimiese مع بريفال وفروامان – كلوزيل ومحمود سعيد ومختار ومحمد ناجى. عهد ريموند إلى بيبى مارتان بنقل "متحف الفن الحديث" إلى موقعه الجديد فى شارع قصر النيل وعيَّنه محافظًا له.

فى مسيرة بيبى مارتان الفنية معرضان مهمان : أحدهما "أصدقاء الثقافة الفرنسية الذى نظمه موريل بران فى ١٩٣٣، والثانى فى أتيليه القاهرة فى ١٩٥٤، توفى بيبى مارتان بعد ذلك ببضعه أسابيع فى المستشفى الفرنساوى بالقاهرة فى ١٥ أبريل ١٩٥٤.

كان عميد المصورين فى مصر.

– تحية حليم

انظر الفصل الخامس

ولدت فى ١٩١٩ ، دنقلة بالسودان، درست فى مرسم الطرابلس على يد حامد عبدالله (١٩٤٠-١٩٤٥) وفى أكاديمية جوليان (١٩٤٩-١٩٥١). يعود معرضها الأول إلى ديسمبر ١٩٤٣ فى جاليرى

جولدنبرج، ثم أقامت معرضًا فى يونيو ١٩٤٣ فى أتيليه الإسكندرية، وفى ١٩٤٧ فى نادى القنال (بور توفيق)، وفى ١٩٤٨ عند البان وفى عام ١٩٥١ فى المعهد المصرى بلندن، ١٩٥٣ بمتحف الفن الحديث بالقاهرة، وفى الصداقة الفرنسية بالإسكندرية. فازت بجائزة جوجين هايم ١٩٥٨ ومنحة الدولة للتفرغ ١٩٦٠- ١٩٦١.

- جابرييل بييسى

انظر الفصل السابع

المدير الأسبق لمدرسة الفنون الجميلة المصرية (التى أسسها الأمير يوسف كمال).

- جاذبية سرى

انظر الفصل الرابع

ولدت بالقاهرة سنة ١٩٢٥ فى حى الحلمية القديمة الشعبى، حصلت وهى فى الثالثة والعشرين على دبلوم معهد البنات (١٩٤٨). عرضت أعمالها عام ١٩٥٠ فى متحف الفن الحديث مع (عبد الرسول ونظير خليل شعبان ونازك) وفى عام ١٩٥٠ فى القاعة نفسها. التحقت بجماعة الفن الحديث فى عام ١٩٥٢ بعد عودتها من فرنسا. شاركت فى مسابقة إسماعيل ولفتت أعمالها اهتمام لجنة المحكمين. حصلت على جائزة "روما فى مصر".

وفى ١٩٥٣ أقامت معرضها الفردى الأول فى متحف الفن الحديث، ثم عرضت أعمالها فى العام نفسه فى أتيلية الإسكندرية. أرسلت ثلاث لوحات إلى بينالى ساوباولو (١٩٥٣) وشاركت فى العرض الإيطالى المصرى فى عامى ١٩٥٢ و ١٩٥٤. حصلت على جائزة التصوير من صالون القاهرة ١٩٥٤.

- جو إيجو

انظر الفصل السادس

ولد بالقاهرة فى عام ١٩٣٣ . دراسات فى مرسم زوريان. أول معرض له فى ١٩٥٠ فى معرض أدام، ثم فى "الصداقة الفرنسية" بالإسكندرية مع هرنت أتزانيكيان. سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٥٢، جوَّد دراساته فى معهد الفن بشيكاغو و"كلية الفنون والصنايع" فى أوكلاند، معرض فردى ١٩٦١ فى "جاليرى الفن للجميع".

- جود جادامنيان بوزنت

انظر الفصل السادس

ولد فى تركيا ١٩٠٩ وعانى الكثير أثناء مراهقته خلال السنوات المأساوية ١٩١٤-١٩١٨ . بدأت دراسته الثانوية بتركيا ثم استكملها بأثينا حينما وصل إليها فى ١٩٢٢ . حُبا فى الرسم تلقى دروسًا عن الرسام لوكاس يرانس وبعد بضع سنوات باليونان وصل إلى مصر فى ١٩٢٧ حيث تابع دروس مدرسة ليوناردو دافنشى.

ومنذ عام ١٩٣٠ درس فى أكاديمية الفنون الجميلة بروما حصل على الدبلوم عام ١٩٣٤ وعاد إلى مصر حيث أقام فيها.

فى ١٩٤٤ أقام معرضه الشامل الأول فى قاعة معارض الشركة الشرقية للإعلانات، وفى ١٩٤٥ شارك فى معرض الرسامين الأرمن بالقاهرة، وأقام معرضه الفردى الثانى بالقاهرة عام ١٩٥٠ فى متحف الفن الحديث، وفى ١٩٥١ عرض أعماله بالإسكندرية، ثم فى بيروت عام ١٩٦٠ ، ثم فى جاليرى الفن للجميع فى عام ١٩٦١.

- چورچ صباغ

انظر الفصل الأول

ولد بالإسكندرية من أصول سورية. أتم دراسة الحقوق بباريس عام ١٩١٢ . اجتذبه الفن فتردد على مراسم موريس دينيه وفيليكس فالتون. عرض أعماله بانتظام فى صالون الخريف بباريس جاليرى أ. ڤيل، وفى جنيف وفى القاهرة. له عدة أعمال فى متحف لوكسمبورج ومتحفى الفن الحديث بالقاهرة وبالإسكندرية. توفى عام ١٩٥٢ بباريس. أقيم معرض استعادى لأعماله فى صالون الخريف.

- چوزيبى سباستى

انظر الفصل السابع

ولد فى روما - أسس أتيليه الإسكندرية مع محمد ناجى. عضو استشارى فى متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية. أقيم له معرض استعادى عام ١٩٦١ بمقر الأتيليه كان چوزيبى سباستى أكبر الناشطين طيلة ربع قرن تقريباً.

- چوزيف بوينللو

انظر الفصل السابع

ولد فى القاهرة فى ١٨٧٨، تلميذ لوسيان سيمون، رئيس الرسامين فى إدارة السكك الحديدية، أستاذ الحفر فى معهد البنات وفى مدرسة ليوناردو دافنشى، عاش فى إنجلترا منذ ١٩٥٦، له مقتنيات فى متاحف جرينوبل وبوسطون والقاهرة.

- حامد عبدالله

انظر الفصل الخامس

ولد فى عام ١٩١٧، فى منيل الروضة. ترجع أصول أبويه إلى سوهاج فى الصعيد. حفظ القرآن فى كُتَّاب الشيخ أبو جمعة. شغله الرسم منذ دراسته فى المدرسة التحضيرية. تتلمذ على چان ديبيرتيوس ثم نيكوس نيكولايدس ، ثم درس فى مدرسة الفنون التطبيقية حتى عام ١٩٣٣.

عرض حامد عبدالله، لأول مرة، فى صالون القاهرة عام ١٩٣٨ لوحتين بالباستيل ولوحة بالألوان المائية هما "عمدة المنيل" و"أم على". سافر إلى النوبة والأقصر وأسوان فى عام ١٩٣٩، وعاد إليها فى عام ١٩٤٦.

حصل على جائزة التصوير فى" أولاد المباريات" (١٩٤٣) واهتم به طه حسين فعرض عليه وظيفة فى وزارة المعارف العمومية، ولكن حامد عبدالله آثر أن يستمر فى مرسمه بشارع القصر العينى فى متحف الشمع الذى كان يديره فؤاد عبدالملك؛ حيث كان يدرس التصوير من عام ١٩٤٢ إلى عام ١٩٤٥.

فى ١٩٤٩ سافر حامد عبدالله إلى أوروبا، وتردد على مرسم جاستون دوريفينو ، وسافر إلى إنجلترا وبلجيكا ثم عاد إلى مصر فى عام١٩٥٢ من معارضه الفردية: ١٩٤١ (جاليرى حورس بالقاهرة) ١٩٤٢ (أتيليه الإسكندرية) ١٩٤٣. و١٩٤٥(قصر الفنون الجميلة والأتيليه) ١٩٤٦ (جاليرى فريدمان بالقاهرة) ١٩٩٨ (الصداقة الفرنسية بالإسكندرية وبور سعيد وبور توفيق والإسماعيلية) ١٩٤٩ (متحف الفن الحديث بالقاهرة) ١٩٥٠ (جاليرى بيرنهايم چين فى باريس) ١٩٥١ (المعهد المصرى - لندن) ١٩٥٢ (الغليون بالقاهرة) ١٩٥٣ (الصداقة الفرنسية بالإسكندرية)، وشارك فى عام ١٩٥٣ فى بينالى ساوباولو، وفى ١٩٥٥ فى بينالى الإسكندرية. ثم أقام بعد ذلك فى فرنسا وفى الدانمرك.

- حامد ندا

انظر الفصل الثالث

ولد فى ١٩٢٤ بالقرب من القلعة فى حى الخليفة.

عضو "جماعة الفن المعاصر"، عرض أعماله فى باريس سنة ١٩٤٩، وفى بينالى البندقية سنة ١٩٥٢، و فى بينالى ساو پاولو فى ١٩٥٣، وفى "الصداقة الفرنسية" بالإسكندرية مع كمال يوسف وبورشارد فى ١٩٥٤ ، وفى المنصورة مع جماعة كان قد أسسها فى "المعهد الشعبى للرسم" أقام معرضًا فرديًا عام ١٩٥٦ فى "جاليرى الفن"، سافر للدراسة فى إسبانيا، وأقام معرضًا فى مدريد عام ١٩٦١.

اشتغل أستاذًا فى مدرسة الفنون الجميلة بالإسكندرية.

- حسن سليمان

انظر الفصل الخامس

ولد بالقاهرة عام ١٩٢٨ . حصل على دبلوم الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٥١ . أقام معرضين فرديين بالأتيليه عام ١٩٥٦ و١٩٦١. شارك فى بينالى الإسكندرية ١٩٥٧، أستاذ التصوير بالجامعة الشعبية.

- حسين بيكار

انظر الفصل الخامس

ولد فى الإسكندرية سنة ١٩١٣، حصل على دبلوم كلية الفنون الجميلة بالقاهرة سنة ١٩٣٣؛ حيث رأس قسم التصوير من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٩، مصور فى جريدة "أخبار اليوم"، أقام عدة معارض، وخاصة

فى صـــالون الربيع وبينالى الإسكندرية (١٩٥٥) وبينالى البندقية ، و"جاليرى الفن للجميع"(١٩٦١).

– حسين يوسف أمين

انظر الفصلين الأول والثالث

ولد بالقاهرة فى عام ١٤٠٩. سافر فى ١٩٢٤ إلى أوروبا حيث زار فرنسا وإيطاليا والبرتغال. ثم أقام بعد ذلك فى أمريكا الجنوبية، وعلى الأخص فى البرازيل، حيث عُرف تحت اسم الجوردولو" وفى إيطاليا حصل على دبلوم الفنون الجميلة من أكاديمية فلورنسا. وعاد إلى مصر فى عام ١٩٣١ . أسس فى عام ١٩٣٧ المدة الفنية مع العفيفى، وكان من مؤسسى اتحاد مدرسى الرسم، وأخلص نفسه لتدريب الموهوبين الشبان وأسس جماعة "الفن المعاصر" فى عام ١٩٤٦.

شغل منصب المفتش العام للرسم والمستشار الفنى والتربوى فى وزارة المعارف العمومية.

– حمدى خميس

انظر الفصل الخامس

ولد بالمحلة الكبرى فى عام ١٩١٩، دراسات فنية فى معهد الفنون التطبيقية (١٩٣٩)، دراسات فى معهد التربية العالى ١٩٤١، حصل على منحة الدولة وسافر للولايات المتحدة الأمريكية (١٩٤٦-١٩٥٢)، دكتوراه فى التربية من جامعة أوهيو (١٩٥١) رئيس قسم بالمعهد العالى للبنات (١٩٥٩)، كتب أعمالاً فى علم الجمال.

– خديجة رياض

انظر الفصل الخامس

ولدت عام ١٩١٤ بالقاهرة. حفيدة الشاعر أحمد شوقى. ترددت على مرسم زوريان (١٩٥٠٩-١٩٥٤) . أول معرض فردى لها ١٩٥٥ . حصلت على جائزة بينالى الإسكندرية (١٩٥٨) وصالون القاهرة (١٩٥٧). شاركت فى نشاط "نحو المجهول" (جاليرى كوالترا) ١٩٥٨ شاركت فى بينالى البندقية باثنتى عشرة لوحة ١٩٦٠ وفى معارض الفن للجميع" (١٩٦١).

– خوان سينتيس

انظر الفصل السابع

ولد فى ١٩٠٠. عرض أعماله للمرة الأولى فى صالون القاهرة عام ١٩٢٩ . أقام معرضاً فردياً عند جوزيبى فسترى فى ١٩٣٥. أعاد إحياء شخصية جحا فى رسومه الكاريكاتورية.

– دافورنو رينزو ١٩٠٢-١٩٥٢

انظر الفصل السابع

ولد فى ١٩٠٢، أول معرض فى القاهرة فى ١٩٣٢ ، له عدة مقتنيات فى متحفى الفن المصرى الحديث فى القاهرة وفى الإسكندرية.

دورا خياط بلانت

انظر الفصل الخامس

علمت نفسها بنفسها معرض فردى فى جاليرى ريدفـــرين بلندن ١٩٥٠، ثم فى نيـــويورك . تقـــيم بالولايات المتحدة الأمريكية.

ديران جارابادیان

انظر الفصل السادس

ولد فى مصر ١٨٩٢، وبدأ فى مرسم الفنان ى. ديمروجيان، وفى ١٩٠٠ التحق بأكاديمية جوليان لمدة خمس سنوات، ارتبط مبكرًا بماتيس وبيكاسو وبراك، وتعلق بشدة بتعاليم سيزان؛ حيث اعتبر من أفضل المعلقين على عمله. عاش جارابادیان حياة العزلة سواء فى فرنسا أو فى مصر، ولم يعرض أعماله إلا نادرًا فى القـــاهرة عند بريفـــال فى ١٩٣٢ وفى الكونتيننتال ١٩٤١ وفى الجمعية الشرقية للإعلان ١٩٤٥ مع "الرسامين الأرمن فى مصر".

– راغب عياد

انظر الفصل الأول

ولد فى عام ١٨٩٢ ، وحصل على دبلوم الفنون الجميلة فى عام ١٩١٤ . سافر إلى إيطاليا فى عام ١٩٢٠ لكى يستكمل دراسته، ولم يرجع إلى مصر إلا فى عــام ١٩٣٠. رأس قسم الزخرفة فى مدرسة الفنون التطبيقية منذ عام ١٩٣٧ ، ثم عُيِّن مديرًا للمتحف القبطى لعدة سنوات. كان مديرًا للقسم الحر فى مدرسة الفنون الجميلة، ثم حل محلَّ يوسف كامل فى سنة ١٩٤٩ مديرًا لمتحف الفن الحديث (١٩٤٩–١٩٥٤). أسس متحف مختار فى سنة ١٩٥٢ وأداره حتى عام ١٩٥٤ حين تقاعد.

أقام معارض فردية فى روما فى أعوام ١٩٢٧–١٩٣٧–١٩٤٨.

– رمسيس يونان

انظر الفصل الثانى

ولد فى ١٩١٤ . التحق بمدرسة الفنون الجميلة بالقـــاهرة من ١٩٣٦ قـــام بتـــدريس مـــادة الرسم ببورسعيد. استقر بالقاهرة منذ ١٩٤٠. سافر لأول مرة إلى فرنسا فى عام ١٩٤٥ وأقام فيها لمدة سنة ثم عاد إليها فى عام ١٩٤٧، وأقام فى باريس حتى ١٩٥٦ عاد إلى القاهرة وحصل على منحة التفرغ بانتظام منذ ١٩٦٠ .

شارك فى جميع معارض "الفن المستقل" و "جانح الرمال" وفى "المعرض الدولى للسرياليين" بباريس ١٩٤٧ . أقام معرضًا فرديًا بباريس أيضًا فى مارس ١٩٤٨ .

ترجم إلى العربية مسرحية كاليجولا لألبير كامى ١٩٤٧ .

- روجيه بريفال

انظر الفصل السابع

أستاذ سابق بمدرسة الفنون الجميلة فى القاهرة، درس فى المعهد القومى للسجاد فى بوفى بمدرسة الفنون الجميلة بباريس ومدرسة الفنون الزخرفية، عمل فى المدرسة النموذجية للزخرفة، وكذلك تحت إشراف موريس دينيه فى زخرفة مسرح الشانزلزيه. استقر فى القاهرة فى عام ١٩٢٠ وأسس فى مرسمه بشارع الأنتخانة جماعة لاشم بير ، وكان محركها الأساسى وتجمع حولها فنانو وكُتَّاب مصر. رسم صور "أغانى يلتيس . فى ١٩٣٨ أصدرت جماعة أصدقاء الثقافة الفرنسية فى مصر كتيباً فى ذكراه تكريماً له، استقر نهائياً فى فرنسا بعد ١٩٤٥.

- روزبابا زيان

انظر الفصل السادس

ولدت بالإسكندرية سنة ١٩٣٥. تلميذة زوريان منذ ١٩٥٣ أول معرض لها فى الأتيليه تحت رعاية "المرأة المصرية"؛ حيث حصلت على الجائزة الأولى لأقل من ٢٥ سنة. عرضت أعمالها فى معرض الفن الحديث فى القاهرة مع "الرسامين الأرمن فى مصر" فى ١٩٥٨، ثم ترددت على أتيليه ماركو فيبون. أقامت معرضاً فنياً فى "جاليرى الفن للجميع" فى ١٩٦١.

- زينب عبدالحميد

انظر الفصل الرابع

ولدت فى ١٩١٩ فى بنها، حصلت على دبلوم معهد البنات فى بولاق (قسم التصوير) فى ١٩٤٥. سافرت إلى إسبانيا، حيث قضت فيها عامين، وحصلت على دبلوم التصوير من أكاديمية سان فرناندو، وعرضت أعمالها مع جماعة الفن الحديث فى عام ١٩٤٧، شاركت فى بينالى البندقية فى عامى ١٩٥٠ و١٩٥٢، وبينالى ساو پاولو فى ١٩٥٣، ومعرض الفنانين المصريين الشبان فى جاليرى أندريه موريس عام ١٩٥٤. أقامت معارضها الفردية فى "دائرة الفنون الجميلة" (مدريد ١٩٥٢) وجمعية "أصدقاء الفن" (القاهرة : ١٩٥٣).

- سالم الحبشى الشهير بـ"مجلى"

انظر الفصل الثالث

ولد فى ١٩٢٤ بأندونيسيا، ينتمى إلى حضرموت، غادر بلاده فى ١٩٣٧ لكى يشارك فى چامبورى هولندا. ومن هناك جاء إلى مصر، وبعد أن أتم دراسته الثانوية فى مدرسة فاروق الأول التحق بكلية الطب؛ حيث قضى فيها أربع سنوات فقط، غادر مصر فى ١٩٤٩ إلى هولندا ثم عاد إلى القاهرة عام ١٩٥٣.

– سامسونيان سيمون

انظر الفصل السادس

ولد فى تركيا فى ١٩١٥ وفقد أبويه فى أحداث ١٩١٥ . عاش طفولته فى اليونان ووصل إلى مصر وهو فى الحادية عشرة.

بعد أن أتم دراسته فى المدرسة الأرمنية تابع دروس التصوير فى مدرسة ليوناردو دافينشى.

أقام معرضًا فرديًا فى نادى "مصر أوروبا" ثم فى ١٩٦٠ فى "جمعية أصدقاء الفن" وحصل على جائزة التصوير من صالون القاهرة.

– سعد الخادم

انظر الفصل الخامس

ولد بالقاهرة ١٩١٣، درس فى مدرسة الفنون الجميلة بلندن . تردد على مراسم سزارلاند، ومور، وأوزان فانت ثم عاد إلى مصر وارتبط بعلاقة صداقة مع يوسف العفيفى أستاذه فى الرسم فى المدرسة السعيدية الثانوية بداية عرض أعماله مع كامل التلمسانى وراتب صديق ومحمد فتحى البكرى مفتش الرسم فى ١٩٤٧ ثم أستاذ فى معهد التربية، أمين متحف الفنون الجميلة فى الإسكندرية ومدير متحف الفن الحديث فى القاهرة. معارضه الرئيسية: "دار الفن" فى الليسيه الفرنسية ١٩٤٤، فى الصداقة الفرنسية بالإسكندرية ١٩٤٧، كتب عدة أعمال عن الفن الشعبى ورسوم الأطفال.

– سمير رافع

انظر الفصل الثالث

ولد فى ١٩٢٦ بالقاهرة. تلميذ حسين يوسف أمين فى مدرسة فاروق الأول. التحق بمدرسة الفنون الجميلة وحصل على الدبلوم بمرتبة الشرف سنة ١٩٤٨ وحصل على دبلوم معهد التربية فى ١٩٥٠ .

شارك عام ١٩٤٧ فى معرض مصر– فرنسا، وفى ١٩٥٢ فى بينالى البندقية، وفى ١٩٥٣ فى بينالى ساو باولو. ثم مثل مصر فى عام ١٩٥٤ بالبندقية مع مجموعة مهمة من عشرين لوحة. وفى العام نفسه حصل على منحة الحكومة المصرية فى فرنسا لدراسة تاريخ الفن.

– سوزى جرين – فيتربو

انظر الفصل السابع

تلميذة هدايت، لوحات أكاديمية بالألوان المائية، ترددت على مرسم أندريه لوت.

– شارل بيوجلان

انظر الفصل السابع

الملحق التجارى الأسبق فى سفارة فرنسا.

– صلاح طاهر

انظر الفصل الخامس

ولد فى القاهرة ١٩١٢ . أستاذ بكلية الفنون الجميلة ١٩٤٤، وعين فى العام التالى مديرًا لأتيليه

الأقصر. وفى ١٩٥٤ شغل منصب مدير متحف الفن الحديث بالقاهرة. ومنذ ١٩٥٩ شغل مناصب المدير فى أكثر من متحف. ثم فى مكتب وزير الثقافة والإرشاد القومى، و فى ١٩٦١ عين مديراً عاماً للفنون الجميلة. سافر للدراسة إلى إيطاليا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفييتى وسويسرا، وفى ١٩٦٠ حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى التصوير. أقام معرضاً استعادياً عام ١٩٦١ فى "جاليرى الفن للجميع" يساعد فى تليفزيون جمهورية مصر العربية بالإضافة إلى أنشطته الرسمية.

– صلاح يسر

انظر الفصل الرابع

ولد بالقاهرة فى عام ١٩٢٣ . كان تلميذاً بالقسم الحر لمدرسة الفنون الجميلة. حصل على الدبلوم فى ١٩٤٧ وعلى جائزة التصوير من مدرسة الفنون الجميلة فى ١٩٤٦. أقام معرضه الفردى الأول فى جاليرى جولدنبرج عام ١٩٤٧. سافر بعد ذلك مباشرة إلى فرنسا، حيث تردد على مرسم أندريه لوت فى باريس. زار إيطاليا فى أثناء إقامته فى أوروبا.

حصل على منحة سنتين فى الأقصر ١٩٤٨ . عرض صلاح يسرى أعماله فى متحف الفن الحديث بالقاهرة عام ١٩٥١ . وفى الصداقة الفرنسية بالإسكندرية وشارك فى بينالى البندقية عام ١٩٥٢ .

– عبد الهادى الجزار

انظر الفصل الثالث

ولد فى الإسكندرية فى ١٩٢٦، وفى عام ١٩٤٤ حصل على جائزة الرسم فى مباراة أقامتها وزارة التربية، درس فى مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة؛ حيث حصل على الدبلوم مع مرتبة الشرف ثم درس التصوير فى ذلك المعهد، عرض أعماله فى فرنسا ١٩٤٩ (فرنسا- مصر) وفى البندقية ١٩٥٢ وفى ساوباولو فى ١٩٥٣، معارض فردية فى متحف الفن الحديث (١٩٥١) وفى الصداقة الفرنسية بالإسكندرية ١٩٥٤ وفى متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية ١٩٥٦.

حصل على منحة من الحكومة الإيطالية للدراسة خلال العام ١٩٥٤، ثم استقر فى روما وبعدها فى باريس حتى ١٩٦١.

مقتنيات فى المجموعات الخاصة بالقاهرة والإسكندرية وروما وباريس وبروكسل.

– عز الدين حمودة

انظر الفصل الرابع

ولد بالقاهرة فى ١٩١٩، التحق بمدرسة الفنون الجميلة بقسم العمارة ١٩٣٦، وسجل نفسه فى قسم التصوير بالمعهد نفسه عام ١٩٤٠، وحصل على دبلوم الأكاديمية بمرتبة الشرف ١٩٤٠، سافر إلى إسبانيا

عام ١٩٥٠ وعاد إلى مصر عام ١٩٥٢، أقام عز الدين حمودة معرضين فرديين، أحدهما فى مدريد بدائرة الفنون الجميلة عام ١٩٥٢، والثانى بالقاهرة عام ١٩٥٣ فى مقر جمعية أصدقاء الفن.

– عفت ناجى

انظر الفصل الخامس

ولدت بالإسكندرية، درست تحت إشراف محمد ناجى ثم أندريه لوت، تابعت دراسة الفريسك فى فلورنسا، أقامت معارض فردية فى القاهرة والإسكندرية عام ١٩٥٠، وفى الهيلتون عام ١٩٥٩ وفى العام نفسه فى "جاليرى الفن للجميع".

– فان هوفيڤيان

انظر الفصل السادس

ولد بالقسطنطينية ١٨٩٩؛ حيث أتم فيها دراسته الفنية، والتحق بمدرسة الفنون الجميلة فيها من ١٩١٥إلى ١٩١٨، ثم اشتغل لمدة عام مع الفنان تريليميزيان، واستقر بالإسكندرية ١٩٢٤، عرض أعماله منذ ١٩٣٨ فى صالون الأتيليه، وشارك بانتظام فى صالونات الإسكندرية والقاهرة، ثم شارك فى معرض الرسامين الأرمن فى ١٩٤٥ بالقاهرة و١٩٥٣ بالإسكندرية.

– فريد كمال

انظر الفصل الخامس

ولد فى ١٩٣٣. علم نفسه بنفسه . عرض أعماله مع بعض أعضاء من "جماعة الفن المعاصر" إما فى القاهرة وإما فى الإسكندرية .

– فؤاد كامل

انظر الفصل الثانى

ولد فى ١٩١٩، تلميذ يوسف العفيفى ١٩٣٦ فى المدرسة السعيدية الثانوية بالقاهرة، دبلوم مدرسة الفنون فى ١٩٤٧، تردد بعد ذلك على المعهد العالى للتربية الفنية. شارك فى معارض الفن المستقل بين ١٩٤٠و ١٩٤٦. شارك فى تحرير مجلة "التطور" (المجلة الجديدة) "والمشهد مستمر"، وأخيراً "جانح الرمال"

عرض أعماله فى معرض السريالية الدولى بباريس ١٩٤٧، وشارك فى معرض الفن المعاصر (القاهرة والإسكندرية ١٩٥٦) معرض فردى فى ١٩٦٠ فى أتيليه القاهرة. دُعى فى العام التالى إلى الولايات المتحدة لتدريس مناهج تاريخ الفن، حصل على منحة الدولة .

- ڤيسيلا فريد

انظر الفصل الخامس

من أصول بلغارية، أقامت فى مصر ١٩٣٨، معارض فردية ١٩٤٢ (لوتسيا) ١٩٤٤ (هانو) ١٩٤٧ (البان) ١٩٥٣ (الغليون) ١٩٦١ (جاليرى الفن للجميع). أستاذة التصوير فى المعهد العالى للتربية النسوية وفى ليسيه الحرية بالقاهرة، مقتنيات بمتحف الفن الحديث وفى عدة مجموعات خاصة.

- كارلو سوارس

انظر الفصل السابع

أديب سكندرى مارس التصوير فى وقت متأخر، وعرض أعماله بانتظام من (١٩٥٣إلى١٩٦٠) فى أتيليه الإسكندرية.

- كاميليو إنُسنتى

جاء ذكره فى الفصل السابع

المدير الأسبق لمدرسة الفنون الجميلة.

- كامل التلمسانى

انظر الفصل الثانى

تلميذ يوسف العفيفى فى المدرسة السعيدية، بعد ذلك تابع مناهج المعهد البيطرى فى القاهرة لعدة سنوات- ثم أخلص نفسه للتصوير - عرض لأول مرة فى عام ١٩٣٧ عند فريدمان . شارك فى معارض "الفن المستقل" حتى ١٩٤٢، معارض فردية فى ١٩٤١ عند تحوت، وفى ١٩٤٢ عند فريدمان. رسم صور مجلة "التطور" ورسم لوحات المجموعة القصصية "البشر الذين نساهم الله "لألبير قصيرى (منشورات لاسيمن إيجبسين) ثم كتاب "لا أسباب للوجود" لچورچ حنين (١٩٣٨)، ثم توقف كامل التلمسانى عن التصوير ١٩٤٤ واشتغل بالسينما.

- كليا بادارو

ولدت فى مصر فى عام ١٩١٣ ، غادرت مصر فى صباها المبكر إلى سويسرا حيث أتمت دراساتها. وجد أبواها أنها موهوبة فى البيانو ففتر تشجيعهما أكثر فأكثر للتصوير. أنهت دراستها وهى فى السابعة عشرة، وحصلت على موافقة أبويها للتسجيل فى مدرسة الفنون الجميلة فى لوزان. تابعت دراستها أيضًا لمناهج الإعلان والفن الزخرفى طيلة أربع سنوات. عادت إلى مصر فى عام ١٩٣٦ وعنيت بموضوعات الحياة المصرية، ولكن ما أثار اهتمامها الحقيقى هو تكوينات الخيال الشخصى. عرضت فى مختلف صالونات القاهرة منذ عام ١٩٣٨، ثم أقامت ثلاثة معارض فردية بعد ذلك فى قاعة باكار (القاهرة - فبراير ١٩٤٧) وفى نادى المثقفين اليونانيين (الإسكندرية - أبريل ١٩٤٧) ثم جاليرى ليهمان (١٩٤٥) وفى عام ١٩٥٨ حصلت على جائزة التصوير فى صالون القاهرة.

- **كمال يوسف**

انظر الفصل الثالث

ولد عام ١٩٢٣ فى باب الشعرية، وأمضى طفولته فى مسجد الخضر بالقرب من بنها. تلميذ حسين يوسف أمين فى مدرسة فاروق الأول، ثم تابع دراسته فى كلية العلوم بالقاهرة، وتابع مناهج "المركز التربوى" فى الليسيه الفرنسية. سافر إلى فرنسا فى عام ١٩٤٨ وفى عام ١٩٥٤ للدراسة. عرض أعماله فى معرض فرنسا- مصر، وفى بينالى البندقية عام ١٩٥٢، وبينالى ساوباولو عام ١٩٥٣. أقام معرضًا فرديًا فى متحف الفن الحديث عام ١٩٥٢. وفى الصداقة الفرنسية بالإسكندرية مع حامد ندا. أقام فى باريس عدة سنوات، ثم فى نيويورك من عام ١٩٥٢ .

- **لطفى أحمد زكى**

انظر الفصل الخامس

ولد بالقاهرة فى عام ١٩١٨، وحصل على دبلوم الفنون التطبيقية عام ١٩٣٩ . أستاذ بالمعهد العالى للتربية، وألف كتابًا عن جوجان.

- **لوران ساليناس**

انظر الفصل السابع

ولد فى ١٩١٤ . فنان مصور وخبير اللوحات القديمة. عضو "بالصداقة الفرنسية" والأتيليه بالإسكندرية . شارك فى الحركة السريالية.

- **لوسى كارولين ربز**

انظر الفصل السابع

ولدت فى ڤيينا، بدأت الرسم وهى فى الرابعة عشرة. تلميذة فرانز هو هين برجر. وأكاديمية ڤيينا، جاءت إلى مصر فى المرة الأولى سنة ١٩٣٠ ، ثم عادت إلى القاهرة أثناء الشتاء (١٩٣١-١٩٣٣) سافرت إلى النمسا ورومانيا فى أعوام١٩٣٣-١٩٣٦ وعادت إلى مصر فى عام ١٩٣٦ حيث استقرت فيها.

بدأت سيرتها الفنية فى ڤيينا عام ١٩٢٨ ، ثم عرضت مرة ثانية فى عام ١٩٢٩ . أقامت معرضين فرديين فى رومانيا: فى بوخارست عام ١٩٣٤ فى جاليرى هوسفر، وفى مدينة برازوف وعرضت أعمالها فى مصر عند نسترى عام ١٩٣٧-١٩٣٨ وفى قاعة آدم عام ١٩٥١ .

- **لوى چوليان**

جاء ذكره فى الفصل السابع

ولد فى الإسكندرية فى ١٩٠٩، دبلوم الفنون الجميلة من باريس تردد على مرسم بابا چورچ.

- **مارجريت نخلة**

انظر الفصل الخامس

بدأت مارجريت نخلة مسيرتها الفنية فى الإسكندرية ثم فى القاهرة، لكنها حصلت على معرفة

وثيقة بتقنية التصوير بالزيت في باريس، في مرسم ف. لاباتي - المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة حيث درست لمدة خمس سنوات من ١٩٣٤ إلى ١٩٣٩. عملت أيضًا مع هنري روايبي وجورج ديسيانيات حصلت على الميدالية الفضية للمعرض الصناعي بالقاهرة عام ١٩٣١ والميدالية الذهبية لمعرض الإسكندرية عام ١٩٣٢ عن لوحة زخرفية كبيرة لها.

نذكر من معارضها الفردية ما أقامته في أعوام ١٩٤٣ و١٩٤٥ و١٩٥٠ في القاهرة، وفي ١٩٤٦ في أتيليه الإسكندرية، وفي ١٩٥٠ في الإسماعيلية، وفي عام ١٩٥٤ في باريس (جاليري مارسيل بيرنهايم).

- مارجو ڤييون

انظر الفصل السابع

ولدت في مصر عام ١٩٠٧ من أب سويسري وأم نمساوية، وبدأت ترسم وهي في التاسعة من العمر. التحقت بمرسم سكارسلي وهي في السابعة عشرة من عام ١٩٢١حتى ١٩٣١. درست في باريس، وفي ١٩٣٥ بعد رحلة دراسية في إسبانيا وإيطاليا وسويسرا وفرنسا عادت إلى القاهرة، حيث أخذت ترسم لمدة أربع سنوات دون أن تصور. عرضت أعمالها للمرة الأولى بالقاهرة عام ١٩٢٨ (صالون أصدقاء الفن)، وعرضت في زيورخ في جاليري فورتر عام ١٩٣٠. وفي عام ١٩٣٤ حصلت على جائزة الزخرفة الجدارية بالفسيفساء من فالشن بلاتز في زيورخ. وفي ١٩٣٤ عرضت أعمالها في لوسرن (كونشت هاوس).

- ماهر رائف

انظر الفصل الثالث

ولد في ١٩٢٦ بالقاهرة. كان أبوه رسامًا وشجعه على السير في هذا الطريق. حصل على دبلوم مدرسة الفنون الجميلة، وفي الوقت نفسه تابع دراسته للفلسفة في كلية الآداب، جامعة القاهرة.

عرض أعماله في بينالي البندقية عام ١٩٥٢، وشارك في كل أنشطة جماعة الفن المعاصر وفي بينالي الإسكندرية عام ١٩٥٥ .

حصل على منحة الحكومة المصرية لمدة عامين في الأقصر، ثم في ألمانيا (١٩٥٦-١٩٦٠).

- محمد حسن (١٨٩٢-١٩٦١)

جاء ذكره في الفصل الأول

ولد في دنشواي. أقام أول معارضه في ١٩١٠، قام بالتدريس بمدرسة الفنون والصنايع في عام ١٩١١، حصل على منحة من الأمير يوسف كمال للسفر إلى لندن. مدير مدرسة الفنون التطبيقية، ثم مراقب الفنون الجميلة من عام ١٩٤٥إلى عام ١٩٥٢، مدير متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية لعام ١٩٥٨.

- محمود سعيد

انظر الفصل الأول

ولد بالإسكندرية عام ١٨٩٧ فى حى بحرى قريبًا من جامع المرسى أبو العباس. كانت عائلته المصرية من أصول تركية وقوقازية قد استقرت فى مصر منذ أربعة أجيال. كان أبوه قاضيًا ثم وزيراً ورئيساً للوزراء حتى السابعة من عمره. تابع دروسه فى المنزل بالعربية والفرنسية والإنجليزية. حصل على البكالوريا، القسم الأدبى فى عام ١٩١٥ ، وعلى ليسانس الحقوق من مدرسة الحقوق الفرنسية بالقاهرة عام ١٩١٨ ، وبدأ مع مدام إميليا كازوتا تودافرنو التى تلقى على يديها دروس الرسم من الطبيعة (١٩١٤-١٩١٦) ثم تردد بعد ذلك على أتيلييه أنطونيو زانيرى.

فى تلك الفترة بدأت رحلته إلى الصعيد، ومنذ عام ١٩١٦ سافر إلى النوبة والأقصر وطيبة ودندرة وكوم امبو وإدفو وأسوان.

ومن ١٩٢٠ إلى ١٩٣٠ سافر إلى فرنسا وبلجيكا وهولندا وسويسرا وإيطاليا وإسبانيا، ثم سافر بعد ذلك إلى إنجلترا وقبرص وأخيراً إلى لبنان، وفى تلك الفترة تابع مناهج الرسم عن الموديل الحى فى القسم الحر من أكاديمية لاجراند شوميير لفترة ثلاثة شهور كل عام وذلك من عام ١٩٢٠-١٩٢٥ ، ثم درس فى المتاحف والكنائس القوطية.

عين محمود سعيد قاضيًا فى المحاكم المختلطة عام ١٩٢٢، واستقال من منصب مستشار بمحكمة الاستئناف، وطلب الإحالة إلى التقاعد فى أكتوبر من عام ١٩٤٧

عضو اللجنة الاستشارية للفنون الجميلة منذ عام ١٩٢٤ . كان محمود عضو اللجنة الاستشارية للفنون الجميلة عام ١٩٢٤ ، ونائب رئيس اللجنة الاستشارية العليا للفنون الجميلة عام ١٩٥٠ . حصل على وسام الشرف من فرنسا "لجدراته فى القضاء وشهرته فى مصر وأوروبا كفنان" حصل على جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٦٠ .

- محمد سيف الدين وانلى الشهير بـ «سيف»

انظر الفصل الخامس

ولد فى الإسكندرية عام ١٩٠٦ ، درس التصوير بمرسم بيكى. لقى تشجيع مارسيل زهار لأكثر من عشرين عامًا. حصل فى ١٩٣٦ على جائزة مختار، وفى عام ١٩٤٩ على جائزة ريشارد، وفى عام ١٩٥٣ على ميدالية معرض الفنون الأفرو آسيوية، وفى عام ١٩٥٩ على جائزة بينالى الإسكندرية. أقيمت معارضه الرئيسية فى الإسكندرية وبيروت وباريس والبندقية وساوباولو.

له مقتنيات فى متحفى الفن الحديث بالقاهرة والإسكندرية ووزارة الخارجية الإيطالية وأكاديمية الباليه "رولان بيتى" Roland ptet فى باريس.

- **محمد عويس**

انظر الفصل الخامس

ولد بالقاهرة في ١٩٢٠، دبلوم مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٣٤، ثم دبلوم معهد التربية، سافر إلى ألمانيا للدراسة عام ١٩٥٧، أستاذ مدرسة الفنون الجميلة بالإسكندرية، شارك في معارض "جماعة الفن الحديث" وفي بينالي الإسكندرية عام ١٩٥٥ وفي بينالي البندقية عام ١٩٥٨.

- **محمد ناجي**

انظر الفصل الأول

ولد بالإسكندرية سنة ١٨٨٨، درس القانون في كلية الحقوق ، ليون (١٩٠٦-١٩١٠)، سافر بعد ذلك إلى فلورنسا، وأقام حتى عام ١٩١٤ يتلقى الفن فيها، عاد إلى مصر سنة ١٩١٤، اكتشف الفن الفرعوني وأقام في طيبة.

بعد عدة سنوات عُيِّن ملحقًا للمفوضية الملكية المصرية في ريو دي جانيرو، ثم ملحقًا ثقافيًا في باريس، واستقال بعد خمس سنوات لكي يخلص نفسه تمامًا للفن، بعد ذلك أوفد في بعثة إلى إثيوبيا؛ حيث نفذ لوحة للإمبراطور ميلاسلاسي وعدة لوحات لمشاهد طبيعية.

في عام ١٩٣٧ عرض أعماله في لندن، واحتفظت التيت جاليري بلوحته "موكب الراهب في الحبشة" عين في ١٩٣٧ مديراً لمدرسة الفنون الجميلة، وفي عام ١٩٤٠ مديراً لمتحف الفن الحديث، وفي عام ١٩٤٧ مديراً للأكاديمية الملكية المصرية في روما، وملحقًا ثقافيًا، أسس مع سيباستي أتيليه الإسكندرية.

ندين له بلوحات سراي البرلمان (نهضة مصر ١٩٤٣) ومستشفى المواساة بالإسكندرية (تاريخ الطب ١٩٣٢) ومتحف الحضارة (استفتاء محمد علي ١٩٤٨) ومدرسة الإسكندرية (١٩٥٤- بينالي البندقية) شارك في معرض باريس سنة ١٩٣٧ (دموع إيزيس التي فازت بجائزة) وفي معرض فرنسا- مصر. توفي عام ١٩٥٦.

- **محمود البسيوني**

انظر الفصل الخامس

ولد بدمياط ١٩٢٠، دبلوم الفنون التطبيقية ١٩٣٩، دكتوراه في الفلسفة من جامعة أوهيو ١٩٤٩، أستاذ في المعهد العالي للتربية الفنية، كتب عدة أعمال في علم الجمال.

- **محمود خليل**

انظر الفصل الثالث

ولد في عام ١٩٢٩ بالقاهرة، تلميذ حسين يوسف أمين في مدرسة فاروق الأول، في عام ١٩٤٢ حصل على جائزة الرسم من وزارة التربية، ثم حصل بعد ذلك (١٩٤٩) على ليسانس الفلسفة من كلية

الآداب – جامعة القاهرة، حصل على منحة من الحكومة الفرنسية لرحلة دراسية فى باريس، عرض أعماله فى البندقية فى عام ١٩٥٢، معرض فردى "الصداقة الفرنسية" بالقاهرة ١٩٥٤، وفى العام نفسه فى باريس فى السفارة المصرية، توفى سنة ١٩٥٥.

– مصطفى الأرناؤوطى

انظر الفصل الخامس

درس فى مدرسة الفنون التطبيقية، ثم فى المعهد العالى للتربية الفنية (تحت إدارة يوسف العفيفى)، حصل على منحة من الحكومة المصرية للدراسة فى لندن، درس فى جامعة أوكسفورد من ١٩٤٥إلى١٩٥٠ ، جائزة التصوير (١٩٤٨) فى المعرض الذى أقيم تحت رعاية جامعة أوكسفورد. رئيس قسم التصوير فى المعهد العالى للتربية عام ١٩٥٩.

– موريس بوليرى

انظر الفصل السابع

الرئيس الأسبق لقسمٍ فى مدرسة الفنون الجميلة.

– موريس فريد

انظر الفصل الخامس

ولد فى القاهرة عام ١٩١٧، دبلوم مدرسة الفنون التطبيقية ١٩٣٧، عرض أعماله فى عام ١٩٥٢ فى صالة المؤتمرات بنادى الإسماعيلية، وفى عامى ١٩٥٦و١٩٥٨ فى أتيليه القاهرة، وفى أعوام ١٩٥٦–١٩٥٨–١٩٦٠ فى بينالى الإسكندرية، رسم جداريات عدة مقابر من الفترة الفرعونية بكثير من الدقة، قبور مير الصخرية (الجزء الخامس) التى صدرت فى دار نشر أوكسفورد ١٩٥٣، معرض فردى عام ١٩٦١ فى جاليرى "الفن للجميع".

– نحميا سعد ١٩١٢–١٩٤٤

انظر الفصل الخامس

تلميذ مدرسة الفنون الجميلة، حيث أكد وجوده مبكرًا جدًا موهبته فى الحفر. شارك فى عمل الجناح المصرى فى المعرض الدولى بباريس ١٩٣٧. بعد رحلة إلى الصعيد عاد إلى القاهرة فى عام ١٩٤٤ حيث توفى فجأة.

– هاجوب هاجوبيان

انظر الفصل السادس

ولد فى عام ١٩٢٣ فى الإسكندرية، تلميذ أفيديسيان فى المدرسة الثانوية فى نيقوسيا (قبرص) مرَّ بمرسم جارباديان، وتابع دراساته جديًا فى باريس، وعاد إلى القاهرة عام ١٩٥٣.

-- **هامبار تزو ميان هامبار**

انظر الفصل السادس

ولد بالإسكندرية عام ١٩١١، والتحق طيله ثلاث سنوات بالدراسات النسائية فى مدرسة ليوناردو دافنشى خلال دراسته الثانوية، وأتم دراسته الفنية عام ١٩٢٨.

وفى عام ١٩٤٥ شارك فى معرض الرسامين الأرمن، وخلال العام (١٩٤٧- ١٩٤٨) عرض أعماله فى إيطاليا، أقام معرضين فرديين بالإسكندرية عامى ١٩٤٩-١٩٥٢.

- **هيرانت أنتارانيكيان**

انظر الفصل السادس

ولد فى عام ١٩٠٩، أتم دراساته فى بيرك سيرمير Berk surmer مع فنانين آخرين. قام بدراسات ضرورية خاصة دون معلم، حالمًا متوحدًا. شارك فى معرض لأول مرة فى بيرك- بلاج - Berk Plage ، وحصل فيه على الجائزة الأولى للكاريكاتير (١٩٢٥).

وفى عام ١٩٣٢ عرضت لوحة طريق ماريلون La Route de la Madelon فى صالون الفنانين الفرنسيين. أقام معرضًا فرديًا فى عام ١٩٤٩ فى جاليرى آدام A.D.A.M وفى جماعة الصداقة الفرنسية فى الإسكندرية.

رسم صور مجلة سمير (دار الهلال) تحت اسم هارون.

- **يوسف سيده**

انظر الفصل الرابع

ولد فى دمياط ١٩٢٢ حيث كان والده يمتلك محلاً للخردوات . التحق مبكرًا جدًا بمدرسة الصنايع فى دمياط، ثم جاء إلى القاهرة والتحق بمدرسة الفنون التطبيقية حتى ١٩٤٢، ثم التحق بعد ذلك مباشرة بمعهد التربية قسم الرسم، وحصل على الدبلوم منه فى عام ١٩٤٥. شارك عام ١٩٤٦ فى معرض "صوت الفنان"، وفى ١٩٤٩ فى معرض فرنسا - مصر، وفى عام ١٩٥٠ عرض أعماله فى المركز الثقافى للسفارة الأمريكية بالقاهرة، وفى العام نفسه حصل على منحة فولبرايت، وأمضى سنتين فى الولايات المتحدة الأمريكية حيث التحق بجامعة سينى سوتا وحصل منها على شهادة الماجستير فى التعليم ١٩٥٢ حين عرض أعماله فى متحف الفن الحديث بالقاهرة. وفى عام ١٩٥٤ عرض أعماله فى جاليرى أندريه موريس بباريس.

- **يوسف كمال**

انظر الفصل الأول

ولد فى القاهرة ١٨٩١، عميد مدرسة الفنون الجميلة ثم مدير متحف الفن الحديث، وعضو المجلس

الاستشارى للفنون الجميلة، كان يوسف كمال تلميذ فورشيلا فى عام ١٩٠٨ بمدرسة الفنون الجميلة، سافر إلى إيطاليا وتردد على الأكاديمية الحرة فى روما، ثم على مرسم كورو مالدى (١٩٢٥)، جائزة الدولة فى ١٩٦١.

المحتويات

المؤلف فى سطور

إيميه آزار

- ناقد تشكيلى من أصول فرنسية، ولد فى الجزائر وعاش ومات فى مصر.

- نشر فى عدد من الصحف والدوريات، ونظم العديد من المعارض الفنية، وكان من بواكير أعماله كتاب أصدره بالفرنسية عن الفنانات التشكيليات المصريات.

- ويعد هذا الكتاب عن فن التصوير فى مصر عمله الأساسى، وقد كشف فيه عن قدرات نقدية عالية وجرأة فى تناول قضايا الفن التشكيلى التى كانت من المسلمات فى مصر، وقد استغرق سنوات طويلة فى إعداد هذا العمل المهم الذى صدر بالفرنسية عام ١٩٦١ .

المترجمان فى سطور

نعيم عطية جرجس

- ولد فى ٢٨ مارس ١٩٢٧ بمدينة أسوان.
- حصل على درجة الدكتوراه من كلية الحقوق بجامعة القاهرة فى يونية ١٩٦٤ عن رسالته بعنوان «مساهمة فى دراسة النظرية العامة للحريات الفردية».
- توج حياته القضائية بأن أصدر عام ١٩٩٤ «الموسوعة الإدارية الحديثة».
- حصل على جائزة كافافيس فى الدراسات الأدبية عام ١٩٩٣.
- عضو مؤسس لكل من «اتحاد الكتاب» و«جمعية نقاد الفن التشكيلى» وعضو عامل فى «جمعية محبى الفنون الجميلة» و«جمعية النقد الأدبى» و«جمعية أصدقاء المتاحف»، كما عمل ردحًا من الوقت مستشارًا قانونيًا «لنقابة الفنانين التشكيليين».

إدوار الخرَّاط

- روائى وقصاص وشاعر، اشتغل بالنقد الأدبى والتشكيل، وعمل بالترجمة، وكتب للإذاعة، وقام بتحرير عدة مطبوعات، ولد فى ١٦ مارس ١٩٢٦ بالإسكندرية لأب من صعيد مصر، وحصل على ليسانس الحقوق فى ١٩٤٦ من جامعة الإسكندرية.
- عمل فى مخازن البحرية البريطانية فى القبارى بالإسكندرية ثم مترجمًا ومحررًا بجريدة التأمين الأهلية ومنظمة التضامن الأفروآسيوى واتحاد الكُتَّاب الأفريقيين الآسيويين حتى وصوله إلى منصب السكرتير العام المساعد كلتا المنظمتين، دعى أستاذًا زائرًا فى كلية سانت أنطونى فى أوكسفورد، ترجم للعربية من الإنجليزية والفرنسية ثمانية عشر كتابًا.
- حصل على عدد من الجوائز أحدثها جائزة الدولة التقديرية فى الآداب.